

Um Arquivo

Maria Manuela Ribeiro Ferreira

Um Arquivo

Trabalho de Projeto
de Mestrado em Artes Cénicas

Maria Manuela Ribeiro Ferreira

Junho de 2015

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Irene Ângelo Aparício.

Para a minha mãe
o coração nas mãos
Para o meu pai
com quem fiz as primeiras experiências em torno do olhar

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Professora Doutora Maria Irene Ângelo Aparício, pelo cuidado e disponibilidade manifestados.

A todos os envolvidos no Projeto de Criação Teatral com a Comunidade “Na Fábrica” que generosamente contribuíram para esta aventura coletiva.

À Ana Arqueiro pela confiança, cumplicidade, inspiração e poesia.

À Margarida Azevedo por ter acreditado na minha proposta.

À Marta Alves pelo empenho e companheirismo.

À Conceição Silva por ser, assim, bonita.

Ao Sr. Roriz pela coragem em aceitar com tanto brio e paciência a experiência de fazer teatro.

Aos dedicados elementos do coro que arriscaram “outras vozes” sob a cuidadosa orientação do Samuel Silva.

À Eva Ângelo pela forma atenta e delicada como colaborou no trabalho de recolha de testemunhos.

Ao Virgílio Ferreira que ofereceu o olhar na criação das fotografias que integram esta memória descritiva.

E, em especial, ao Tiago que acompanhou as inquietações e interrogações que surgiram ao longo do caminho.

UM ARQUIVO

MARIA MANUELA RIBEIRO FERREIRA

RESUMO

Um Arquivo tem como ponto de partida a experiência de um processo de criação teatral – Projeto de Criação Teatral com a Comunidade “Na Fábrica”. Ao longo dos diferentes períodos do trabalho, diversos materiais, conteúdos e documentos de diferentes naturezas emergem - uma espécie de arquivo em trânsito, em permanente transformação. Que formas de organizar e dar a ver a memória de um processo de criação teatral?

Pretendeu-se refletir, analisar e experimentar formas de preservar e partilhar este percurso de criação. Foi elaborado *Um Arquivo* online (<http://www.nafabrica.pt/>) que coloca à disposição do visitante uma coleção de documentos composta por uma extensa quantidade de registos digitais que inclui vídeo, áudio, imagem e texto. Através de um exercício de seleção e reescrita criou-se, também, a oportunidade de ampliar a compreensão dos processos criativos, e de nós mesmos enquanto sujeitos de uma prática e discurso artísticos.

PALAVRAS-CHAVE: processos de criação teatral; genética teatral; arquivo; memória; cartografia; história oral.

ABSTRACT

An Archive has as its starting point the experience of a theatrical creation process - Theatrical Creation Project with the Community "Na Fábrica". Over the different periods of work, various materials, content and documents of different natures emerge - a kind of transit archive, constantly changing. What forms of organizing and viewing the memory of a theatrical creation process?

It was intended to reflect, analyze and experiment with ways to preserve and share this journey of creation. It was drafted an online archive (<http://www.nafabrica.pt/>) that offers to the visitor a collection of documents consists of an extensive amount of digital records that include video, audio, image and text. Through an exercise of selection and rewrite it also created the opportunity to expand the understanding of the creative processes, and ourselves as subjects of an artistic practice and discourse.

KEYWORDS: theatrical creation processes; theatrical genetics; archive; memory; cartography; oral history.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
I.MEMÓRIA(S)	4
I.1. O TEATRO E A MEMÓRIA.....	4
I.2. O PROJETO DE CRIAÇÃO TEATRAL COM A COMUNIDADE “NA FÁBRICA”	5
I.2.1. CARTOGRAFIAR MEMÓRIAS.....	6
I.2.2. A ESTRUTURA DO ESPETÁCULO	8
I.2.3. A DRAMATURGIA.....	8
II. ETAPAS E METODOLOGIA DE TRABALHO NA CRIAÇÃO DE UM ARQUIVO	12
II.1. (IN)DEFINIÇÃO DE INTENÇÕES.....	12
II.2.0. DESENHAR OS VESTÍGIOS [OU DESENHO DE MEMÓRIA 1].....	13
II.2.1. OLHAR OS VESTÍGIOS [OU DESENHO DE MEMÓRIA 2]	15
II.2.2. O CADERNO DE ENCENAÇÃO.....	19
II.2.3. LER OS VESTÍGIOS [OU DESENHO DE MEMÓRIA 3].....	21
II.2.3.1. TEXTOS DE APOIO	22
II.2.4. RELER OS VESTÍGIOS [IMAGENS ABERTAS]	40
II.3. MANUAL DE VISITANTE DE UM ARQUIVO	47
CONCLUSÕES.....	49
BIBLIOGRAFIA.....	52
ANEXOS.....	54

INTRODUÇÃO

(PORQUÊ este *Um Arquivo*?¹)

A criação de *Um Arquivo* constitui um desafio e uma interrogação que coloco a mim mesma. Desafio no sentido em que, aparentemente, este propósito rivaliza com uma resistência confessa a “coleccionismos”, categorizações e outras tarefas de arquivista. Esta recusa em “arrumar o antigo” contradiz, no entanto, algumas recorrências no meu percurso enquanto artista. Olhando com cuidado e atenção, poderei identificar na minha criação artística traços e tendências que me aproximam de um “impulso arquivístico” (Foster, 2004, pp. 3-22)². Não se tratará de um movimento no sentido de sistematizar, reproduzir ou classificar, mas sim uma ação que, através de um exercício estético, pretende interpretar e transformar os reservatórios de experiências de que todos somos portadores. Aqui arquivar remete para uma prática de apropriação de memórias pessoais e coletivas e sua manipulação, transformando-as em novas formas de expressão, sentidos e ficções.

O espetáculo “Na Fábrica” [estreado em 2012 sob a minha direção artística] apresenta-se como um exemplo paradigmático deste tipo de arquivo. Ao longo do processo de criação, a dinâmica criada na estreita colaboração com os vários intervenientes baseou-se numa reinterpretação e releitura das memórias armazenadas no arquivo pessoal de cada um.

Um Arquivo nasce da intenção de partilhar este processo criativo, através de uma viagem retrospectiva onde se inventa e exercita uma prática de documentação pessoal (mas que se pretende transmissível), a partir da qual indago e interrogo a minha prática e discurso artísticos.

¹ Escolhi a denominação *Um Arquivo* (em detrimento de “O Arquivo” ou “Arquivo”) de forma a advertir para um processo de criação [deste *Um Arquivo*] nunca antes experimentado e que aqui se inaugura também com o propósito de descobrir metodologias próprias e desconhecidas que se possam revelar ao longo do caminho. O artigo indefinido “um” que se antepõe ao substantivo “arquivo” reforça a ideia de se tratar “de um simples representante de uma dada espécie ao qual não se fez menção anterior” (Cintra & Cunha, 2004, p. 155).

² No ensaio *An Archival Impulse*, Hal Foster apresenta as características da arte arquivística, citando o trabalho de vários artistas e destacando as obras de Sam Durant, Thomas Hirschhorn e Tacita Dean como merecedoras de especial e minuciosa atenção.

(QUEM arquiva?)

O lugar de onde parto para iniciar a presente pesquisa é o de diretora artística-encenadora do Projeto de Criação Teatral com a Comunidade “Na Fábrica” (doravante PCTCNF).

Tratando-se de um trabalho em que investigo *a posteriori* a minha própria experiência de criação, aventurando-me na arqueologia de um processo que mora no passado, sobre o qual também se espera um olhar crítico, este não estará, com toda a certeza, imune a contaminações de subjetividades várias. É, justamente, essa a posição que me proponho valorizar, a do sujeito que vivenciou uma experiência do lado de dentro do processo de criação e da concretização deste em objeto artístico. Espera-se, assim beneficiar de uma leitura parcial, fragmentária e subjetiva, que redescreve uma trajetória de criação que se renova e atualiza com a criação deste *Um Arquivo*. Assim, colocam-se em diálogo dois processos de criação – o do passado [PCTCNF] e este que se inicia no presente trabalho [Criação de *Um Arquivo*], uma obra dinâmica em constante movimento, onde o processo se sobrepõe, em ambos os casos, ao resultado final, capaz de ampliar a compreensão de uma forma particular e pessoal de fazer teatro.

Perante este contexto específico, parece-me coerente defender durante a redação desta memória descritiva, um discurso na primeira pessoa do singular de forma a salvaguardar uma natural proximidade afetiva, sem o prejuízo de desvirtuar uma expressão mais intuitiva e criativa, mas sempre procurando não descurar o exercício de organizar conteúdos e procedimentos de maneira a auxiliar a sua visualização, análise e transmissão. Estamos perante uma escrita que pretende partilhar uma experiência particular e única, capaz de provocar também uma experiência nos leitores. Assim se justifica o recurso a um estilo pessoal, por vezes metafórico, com uma estrutura formal que acompanha o tempo e as ações do trabalho realizado.

Importa também aqui chamar a atenção para a utilização da identidade verdadeira dos participantes que serão mencionados, uma vez que desde o primeiro momento do PCTCNF, foi acordado por todas as partes o uso da documentação e conteúdos criados. No entanto, houve da minha parte extremo cuidado na seleção

dos conteúdos partilhados, de forma a proteger a privacidade e a imagem de todos os colaboradores.

(COMO se arquiva?)

A criação deste *Um Arquivo*, à semelhança do que acontece com o PCTCNF, não seguiu nenhum plano pré-definido, à exceção de um ponto de partida comum aos dois processos. Em ambos os casos, um forte impulso de descobrir mais sobre determinada matéria – a memória. A memória de um lugar, no caso do PCTCNF, e o ato de rememorar-lo, que é este (possível) *Um Arquivo*.

“Como fazê-lo?” nunca foi a pergunta que se colocou *a priori*, mas antes “Como descobrir fazê-lo fazendo?”, da mesma forma que se caminha caminhando. Sem itinerário, traçando um mapa ao longo do caminho, como aprendiz de cartógrafo. Seguindo na companhia da memória, com paragens em várias leituras, encontros e trocas com outros caminheiros. Seguindo com um passo a seguir ao outro, desenhando um determinado traçado – com avanços, recuos, desvios, inversões de marcha, pausas para descansar, contemplar e esquecer, e depois reiniciar, intuir, seguir.

(...) seguir não é o mesmo que reproduzir, e nunca se segue a fim de reproduzir. (...) Reproduzir implica a permanência de um ponto de vista fixo, exterior ao reproduzido: ver fluir, estando na margem. Mas seguir é coisa diferente (...). Somos de fato forçados a seguir quando estamos a procura das ‘singularidades’ de uma matéria ou material e não tentando descobrir uma forma; (...) quando nos engajamos na variação contínua das variáveis, em vez de extrair delas constantes. (Deleuze & Guattari, 1997, p. 39)

Proposto enquanto caminho errante por Gilles Deleuze e Félix Guattari, a cartografia oferece-se como um método de acompanhar processos em vez de representá-los, “cujos caminhos são construídos ao mesmo tempo em que se transita por eles” (Lieberman & Lima, 2015, p. 546).

Assim organiza-se a trajetória deste trabalho com a estrutura que a seguir se apresenta.

A Introdução, enuncia, como vimos, os pontos de partida que estiveram na origem deste trabalho, enquadrando o olhar de quem o realiza e argumentando sobre a respetiva atitude metodológica.

O Capítulo I, Memória(s), inicia-se com breves considerações sobre a relação entre o teatro e a memória. Segue-se a apresentação do PCTCNF, onde se aborda a metodologia de recolha dos testemunhos dos ex-trabalhadores da Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Thyrso, a dramaturgia e a estrutura do espetáculo.

O Capítulo II, Etapas e Metodologia de Trabalho na Criação de *Um Arquivo*, é consagrado à descrição dos diferentes momentos, procedimentos e conteúdos que compõem o processo de criação de *Um Arquivo*.

Nas Conclusões, apresenta-se uma série de interrogações decorrentes do trabalho realizado, situando-o numa perspetiva da contemporaneidade e ligando-o à questão do impacto sócio cultural e artístico.

I. MEMÓRIA(S)

I.1. O TEATRO E A MEMÓRIA

Há impressões finas como um cabelo e que, uma vez desfeitas na nossa mente, não sabemos aonde elas nos podem levar. Hibernam, por assim dizer, nalgum circuito da memória e um dia saltam para fora, como se acabassem de ser recebidas. Só que, por efeito desse período de gestação profunda elas aparecem já no estado adulto e prontas a procriar. Porque as memórias procriam como se fossem pessoas vivas.

Agustina Bessa-Luís in *Antes do degelo*

“Se o teatro fosse um verbo, este seria recordar” - escreveu Bogart (2008, p. 34)³. Muitas aceções tem esta ideia interpeladora. Enquanto encenadora, identifico este verbo em várias ações e etapas do meu processo criativo. Sempre que volto a iniciar a construção de um espetáculo, é como se este último fosse o inaugural,

³ Tradução realizada por mim.

fazendo-me olhar com desconfiança e espanto o que até então fui criando. É como me obrigasse a rever uma competência e formas de fazer que parecem ter desaparecido e que lentamente vão despertando de uma espécie de adormecimento. Como acontece quando acordamos num lugar que não é o nosso quarto familiar e olhamos em volta a tentar reconhecer num olhar primeiro o conforto do conhecido. Mas logo constatamos que esta nova geografia transforma os nossos gestos, intensifica a atenção, aprimora os sentidos, e tudo parece acontecer pela primeira vez. É com recorrência semelhante que descubro temas que permanecem ao longo do tempo – o teatro dentro do teatro, as biografias, os lugares, o encontro entre o público e a cena – e que voltam sempre na forma de novas perguntas. Recordo estas perguntas através do corpo e da percepção dos atores que acontecem num tempo e lugar concretos.

Para mim, o teatro é uma espécie de máquina de fazer memória, que se alimenta do património íntimo, pessoal e poético de cada um dos intervenientes que nele participam. Cada pessoa tem em si um arquivo, um depósito de experiências, textos e imagens capaz de criar biografias cénicas que têm um modo singular de conectar o individual e o social, articulando o pessoal, o familiar e o histórico. Aqui a tarefa de recordar faz de cada indivíduo o historiador de si próprio e “veículo vivo da memória humana” (Bogart, 2008, p. 34)⁴.

I.2. O PROJETO DE CRIAÇÃO TEATRAL COM A COMUNIDADE “NA FÁBRICA”

O espetáculo “Na Fábrica” teve como ponto de partida a memória de um lugar, uma antiga fábrica têxtil.

Tudo começou no ano de 2009⁵, quando durante um processo de criação, eu e uma equipa de artistas ocupámos uma das salas anexas ao antigo salão da tecelagem. Na altura, a nave da antiga Fábrica de Santo Thyrso era uma nostálgica ruína de tempos idos. Ao deambular pela imensidão daquele espaço vazio, onde se

⁴ Tradução realizada por mim.

⁵ Em 2009 fui convidada pelo Município de Santo Tirso a encenar o espetáculo “Os Aguadeiros” que integrava a participação de vários grupos da cidade. Para garantir uma maior proximidade com a comunidade foi feita uma residência artística que teve lugar num dos espaços da antiga Fábrica de Santo Thyrso, na altura em franca degradação.

podia ouvir o som dos próprios passos, o silêncio enchia-se de nomes, ecos, histórias e lugares mudos. Muito naturalmente, alguns episódios daquele passado foram sendo partilhados por antigos operários e outras vozes. Um conjunto de subtis impressões que nasceram da escuta deste lugar, ficou guardado numa espécie de arquivo silencioso, na sombra, até que um dia decidi olhá-lo à luz do dia. Juntei um grupo de colaboradores e começámos o trabalho. Conversámos com antigos trabalhadores da fábrica. Olhámos objetos, fotografias, vasculhámos arquivos, tocámos afetos, guardámos segredos. Aos poucos, pontas soltas dos delicados fios da memória começaram a tecer uma teia comum. Lembranças que se cruzam, nomes que se repetem, vozes que se completam. Convidámos a juntarem-se a um coletivo criativo, pessoas da comunidade, e com elas construímos memória de carne e osso.

I.2.1. CARTOGRAFAR MEMÓRIAS

A vida não é a que alguém viveu, mas a que cada um recorda e como a recorda para contá-la.

Gabriel Garcia Márquez in *Viver para contá-la*

Desde o início percebi que me interessava aceder à memória daquele espaço [Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Thyrsó, doravante FFTST] a partir dos testemunhos das pessoas que o habitaram. Sempre recusei colecionar vestígios do passado à procura de uma história fiável e única. Interessava-me, antes, a forma como os acontecimentos nele vividos eram recordados. Desenhava-se, assim como um princípio metodológico, o encontro com o passado protagonizado pelos indivíduos e pelo arquivo pessoal de cada um. Esta metodologia, próxima da história oral⁶ servia o propósito de recolher material dramatúrgico capaz de recontar uma narrativa pertencente a um lugar e respetiva comunidade. Assim, este projeto

⁶ A história oral é uma metodologia de pesquisa que consiste em realizar entrevistas gravadas com pessoas que podem testemunhar sobre acontecimentos, conjunturas, instituições, modos de vida ou outros aspetos da história contemporânea.

performativo iniciou-se, de uma forma mais operativa, pela recolha de depoimentos junto de ex-trabalhadores da FFTST⁷.

A instabilidade e inexatidão da memória expressam-se de formas diversas por cada um dos intervenientes. Relatos emocionados, cronologias afetivas de acontecimentos marcantes, documentos íntimos e histórias romanceadas, que põem de lado a possibilidade de serem olhados como um conjunto de factos fixos e incontestáveis. Aqui não importa se foi assim que aconteceu importa, sim, se a memória narrada desperta, envolve e transforma quem a conta e abre caminho para o imaginário dos ouvintes. Gonçalo M. Tavares, em *O Atlas do Corpo e da Imaginação*, fala em “memória baralhada” e “memória imprevisível”, sublinhando que “na memória que trabalha diretamente com o imaginário o que importa não é tanto a veracidade, mas a intensidade” (Tavares, 2013, p. 374).

Aqui cruzam-se a memória, a história e a ficção, um contexto que favorece a criação teatral e o poder performativo das narrativas pessoais que, ao mesmo tempo, contam o coletivo. De acordo com Pollock (2008), “o indivíduo é um narrador que conta a sua versão de uma narrativa pré-existente pertencente a uma determinada comunidade” (p. 123)⁸.

A recolha destas memórias seguiu um percurso que se aproxima da prática cartográfica – um método de pesquisa que se define durante o processo, que “pressupõe uma reversão metodológica na qual o caminhar na pesquisa antecede a definição de metas a serem alcançadas” (Lieberman & Lima, 2015, p. 123). Este *modus operandi* expandiu-se, contaminando todo o processo de criação que se seguiu na seleção dos conteúdos dramatúrgicos; no trabalho de cocriação com a equipa artística onde se incluem os intérpretes não profissionais e na articulação com a comunidade/público e entidades promotoras. Uma cadeia de eventos que conduz à estrutura final do espetáculo, que descreve um processo não-linear de descoberta de conteúdos conceptuais e emocionais moldados e destilados numa forma.

⁷ <http://www.nafabrica.pt/tag/recolhas/> (Registo de encontros).

⁸ Tradução realizada por mim.

I.2.2. A ESTRUTURA DO ESPETÁCULO

A estrutura do espetáculo “Na Fábrica” desenha-se em nove quadros cénicos (I. Telefonista; II. Regulamento; III. Tecedeira; IV. Escritório; V. Perfume; VI. Tear; VII. Coro; VIII. Sábado; IX. Festa), que têm lugar em nove espaços distintos da nave cultural da Fábrica Santo Thyrsó, antigo salão de tecelagem da FFTST. Esta organização em quadros surge da intenção dramatúrgica de criar um paralelo com o tempo e o espaço não-lineares da memória. O espaço de representação é redefinido ao longo do espetáculo, que o público acompanha numa trajetória deambulatória, como se viajasse pelos diferentes lugares da memória, que se sucedem como evocações imprevisíveis. Esta montagem cénica define-se pela descontinuidade narrativa, fazendo ressaltar a natureza fragmentária do ato de recordar que se expressa em saltos, cortes abruptos e tempos que se sobrepõem.

I.2.3. A DRAMATURGIA

“Na Fábrica” é um arquivo em forma de espetáculo. No meu entender trata-se de um arquivo aberto com um olhar ao mesmo tempo no passado e no presente, capaz de ser relido e atualizado, numa constante reapropriação criativa de um património coletivo. Uma forma de expressar uma identidade, criando formas de envolvimento e participação de uma comunidade, reconectando-a com o seu passado, numa experiência renovável capaz de gerar novos recursos e afetos no presente e para o futuro. Aqui o teatro apresenta-se como meio de interpretar heranças intangíveis, como a memória, dando-lhe uma forma e um corpo.

É a partir da interseção de três eixos, na sua relação com a memória, o **ESPAÇO**, a **ESCUTA** e o **ENCONTRO** que nascem e se desenvolvem as linhas dramatúrgicas do espetáculo.

O ESPAÇO

“Na Fábrica” é um *site-specific*. Nasce da memória de um lugar que, como já tive oportunidade de referir é efabulada, inicialmente, por mim mesma e depois em

diálogo com as memórias pessoais de cada um dos ex-trabalhadores. Este será também o lugar da ação – o palco onde habitará uma coleção de testemunhos vivos que contam e inventam História, cultura e biografia.

Não terá sido de todo ingénuo o convite feito aos participantes, após o primeiro encontro de grupo, em que se fez uma visita à nave cultural (espaço renovado do antigo salão de tecelagem), assim como a outros lugares da antiga fábrica ainda em ruínas⁹ Uma experiência de apropriação do espaço, documento tangível onde se pode voltar e habitar, em que as memórias descritas se traduzem num corpo que age e dialoga com a materialidade da arquitetura e dos objetos. Aqui o espaço funciona como uma espécie de “mnemónica da memória”. Nesta visita guiada cada um redescobre gestos, formas, ações, imagens e sons. Uma experiência sensorial que desperta outras formas de perceção e reativa um imaginário. E olhando estes documentos, ruínas e vestígios, “construímos histórias, relacionamos o nosso olhar com as nossas experiências e conexões que vemos e imaginámos” (Pearson & Shanks, 2001, p. 157).

Este diálogo com o espaço estimula diversas formas de narrativa – “factual e ficcional, histórica e contemporânea, criativa e analítica” (Pearson & Shanks, 2001, 159). Tempos e espaços que se interpenetram e justapõem, cuja função dramática não é construir uma história, mas sim articular um universo conceptual específico próximo da fenomenologia da memória.

A ESCUTA

Tendo em conta que este processo de criação não tem como ponto de partida um texto ou até mesmo um guião pré-definido, fundando-se, fundamentalmente, no material das recolhas, obriga o encenador a uma cuidada e permanente atenção à forma como olha para similaridades e potenciais conexões e relações entre os diferentes materiais. Uma competência que aqui denomino de capacidade de escuta. Escutar o outro, escutar a intuição, escutar as ideias e as imagens emergentes, atmosferas, padrões e recorrências.

No processo de recolha de testemunhos, escutar aquilo que alguém tem para nos dizer trata-se de um “trabalho de relação”, como refere Alessandro Portelli,

⁹ <http://www.nafabrica.pt/tag/recolha/> (10 out. | Fábrica).

onde entrevistador e entrevistado, dialogam e são cocriadores de uma memória partilhada.

Trata-se assim de uma fonte relacional, na qual a comunicação acontece sob a forma de uma troca de olhares (entre/vista), de perguntas e de respostas, não obrigatoriamente unidirecionais. A ordem de trabalhos do historiador cruza-se com a ordem de trabalhos dos narradores: aquilo que o historiador deseja saber nem sempre coincide com aquilo que as pessoas entrevistadas desejam contar (Portelli, 2010)¹⁰.

Da mesma forma se poderá falar de uma dramaturgia construída em relação, onde se colocam em jogo vários domínios da memória – a memória do passado, inscrita nas vivências dos ex-trabalhadores a memória que se constrói ao longo do processo de trabalho e que se atualiza no presente na relação e intercâmbio de referências entre todos os intervenientes que compõem a equipa artística e a matéria ou memória poética que é resultado da experiência de um fazer teatral.

O ENCONTRO

Acredito num teatro que se apresenta como o veículo para o encontro entre as pessoas, ao serviço do questionamento sobre as vidas humanas, as suas histórias, os seus modos de existir e suas formas de fazer.

Este projeto pretendeu defender uma proposta artística que nasce das noções interativas, conviviais e relacionais, que Bourriaud (2009) apelidou de “arte relacional”. Assim, o processo de trabalho previu a presença da comunidade, recorrendo a várias estratégias de proximidade: o contacto com os vários ex-trabalhadores, durante o período de pesquisa e recolha; a integração no espetáculo, de intérpretes não-profissionais da comunidade; e a colaboração de várias entidades da cidade na produção do espetáculo, como é o caso do Grupo Coral e do Restaurante Tirsense (que apoiou a preparação da ceia servida no final do espetáculo).

Esta lógica de propagação e contaminação da comunidade cria uma rede de diferentes grupos e públicos associados ao projeto. Uma espécie de “efeito comunitário” que se traduz numa coletividade de espectadores participantes.

¹⁰ Tradução realizada por mim.

Chegado o momento do espetáculo, este mesmo público é convidado a habitar a cena, deambulando por um espaço, ao mesmo tempo real e ficcional, misturando-se com os intérpretes e dialogando com memórias que pertencem a um património comum. No final do espetáculo, atores e espectadores partilham uma ceia que se torna numa reunião de amigos, de cúmplices, materializando a sensação de comunidade que nasce da escuta dos outros pares – falando das suas coisas, mostrando as suas recordações e mostrando-se a si mesmos.

II. ETAPAS E METODOLOGIA DE TRABALHO NA CRIAÇÃO DE UM ARQUIVO

II.1. (IN)DEFINIÇÃO DE INTENÇÕES

O processo de criação de *Um Arquivo* caminha a par e passo com a “releitura” de um outro processo criativo o PCTCNF. Exercitar a composição deste arquivo a partir do efeito que os vestígios do processo me provocam implica permitir descontinuidades, ausências e até mesmo imprecisões, como defende Josette Féral (2013). Ao mesmo tempo, esses mesmos vestígios¹¹ ou traços¹² “(...) sugerem futuros desenvolvimentos, deixam lugar à evolução da criação ou ao imaginário (...) e configuram pistas que os diferentes criadores do espetáculo são convidados a seguir ou pelas quais eles podem ser inspirados” (Féral, 2013, p. 570).

Escavar este material submerso, que tem uma natureza concreta e também invisível e imaterial, armazenado num lugar incerto da memória, apresenta-se como uma tarefa que se caracteriza por um conjunto de ações indissociáveis ao exercício de criar e recordar – **INDEFINIR, RODEAR, MULTIPLICAR**.

INDEFINIR é uma atitude que não prevê uma trajetória pré-definida, mas sim um trajeto a descobrir, que continuamente se questiona, se coloca em causa, sem pretender dar respostas únicas e últimas. Assim como também acontece no ato criativo, significa eliminar tudo aquilo que pressupomos acerca de um objeto, de uma pessoa, das palavras ou das frases ou até de uma narrativa – procurando, sempre, olhar tudo de novo. Nesta forma de “caminhar”, a hesitação apresenta-se como fiel companheira de viagem. Escreve Gonçalo M. Tavares (2013): “(...) circular de modo hesitante só é útil e profundamente humano quando é feito em redor do que não tem resposta, do que não está ainda decidido (...)” (p. 28).

RODEAR a matéria fragmentária e lacunar da memória, a partir de acasos e imprevisíveis aproximações. Procurar as imagens, os sons, as ausências, as palavras, tempos e espaços que testemunham uma experiência e produção poéticas. Aqui a

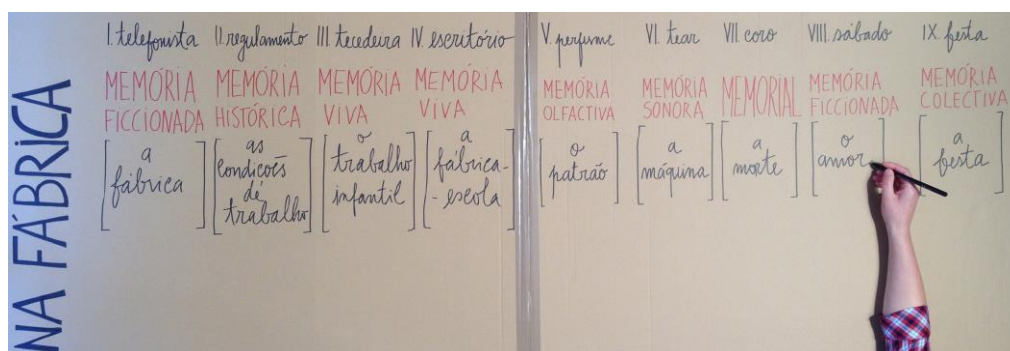
¹¹ Optei pela palavra “vestígio”, por considerar a origem etimológica (do latim *vestigium*, planta do pé, pegada, passo, marca) mais próxima da ideia de percurso, caminho e processo.

¹² Sobre a palavra “traço”, ver o que diz Féral (2013): “A palavra *traço*, e o conceito que ela cobre, me parecem mais de acordo com os modos de trabalho atuais. Ela é múltipla, polissêmica, exprime bem a diversidade de natureza e de origem dos traços possíveis. Eles podem ser, por exemplo, tanto sonoros quanto gráficos, tanto escritos quanto mnésicos, tanto virtuais quanto tangíveis, refletindo a multiplicidade dos dados que podem ser reunidos em torno da criação de um espetáculo” (p.570).

metáfora surge como forma de expressão privilegiada, meio indispensável para a tradução do tendencialmente indizível e ausente, capaz de unir pedaços através de um exercício atento às analogias e correspondências.

MULTIPLICAR as possibilidades de definir novos começos. Recordar é a capacidade de (re)olhar, de voltar a olhar sem o receio de distorcer ou criar novas narrativas. Neste ato de (re)descrição este “Um Arquivo” expõe-se à possibilidade de integrar ou potenciar novas e inventadas ficções.

II.2.0. DESENHAR OS VESTÍGIOS [OU DESENHO DE MEMÓRIA 1¹³] *junho de 2014*



Apresenta-se como o ponto zero do processo de criação deste arquivo, um primeiro exercício que dá início à viagem retrospectiva que me propus realizar. Consistiu em tornar presente a minha memória do espetáculo sem recorrer à concretude dos vestígios materiais que, adormecidos, aguardavam fechados dentro de uma caixa de cartão (onde se inclui o registo vídeo do espetáculo).

Num painel colocado na parede, espécie de “desenho de memória”, registo a reconstituição do alinhamento do espetáculo, atribuindo títulos, constituídos por uma única palavra, a cada um dos quadros cénicos. Esta “regra” que impus a mim mesma pretendia responder a uma intenção de síntese, capaz de expressar a minha captação imediata de cada um dos quadros, como se de uma “palavra de acesso” se

¹³ Desenhar de memória “implica que se desene sem que o assunto desenhado esteja perante os nossos olhos. Isto tanto quer dizer que podemos desenharmos a partir de uma memória visual, embora a tendência simplificadora da mente altere, por nivelamento, a imagem que se registou e, por outro lado, a emoção exagere aspectos que não estavam presentes no estímulo original” (Rodrigues, 2003, p. 55). É, precisamente, na interceção desta simplificação e das interferências da emoção que o desenho de memória surge como o mais ajustado exercício nesta fase da criação de *Um Arquivo*. Como se colocasse a mim mesma a pergunta: que guardo em mim desta experiência?

tratasse: I. Telefonista; II. Regulamento; III. Tecedeira; IV. Escritório; V. Perfume; VI. Tear; VII. Coro; VIII. Sábado; IX. Festa.

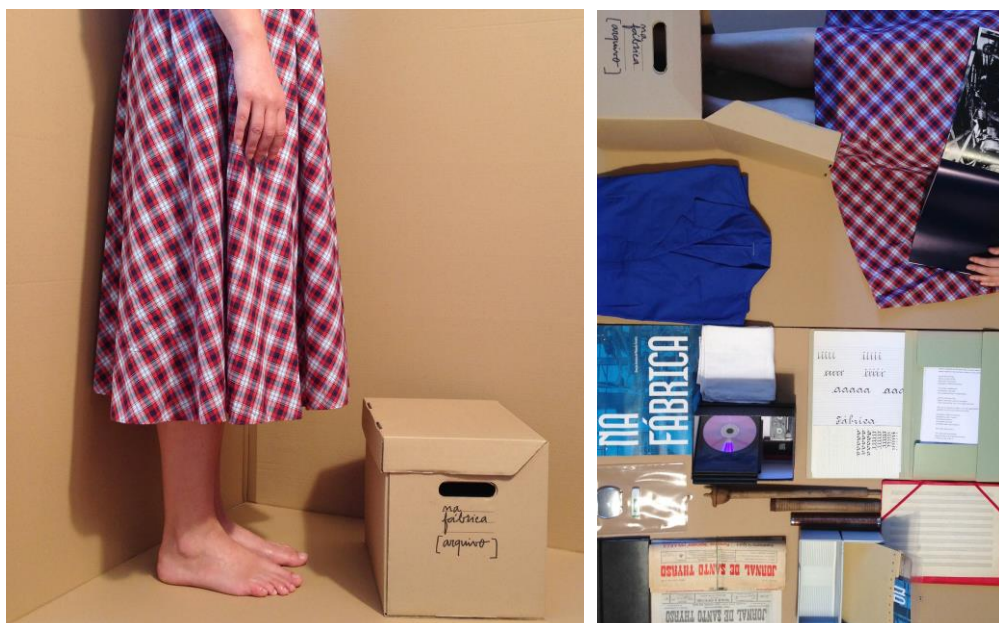
Constato que alguns destes títulos estabelecem ligações diretas com a genealogia da construção do espetáculo – um conjunto de memórias sobre a FFTST, recolhido numa primeira fase do processo de criação. No exercício de voltar a olhar cada um dos quadros a partir do ângulo da sua génese, identifico especificidades que procurei traduzir numa classificação livre e pessoal de “tipologias de memória”: memória ficcionada; memória histórica; memória viva; memória olfactiva; memória sonora; memorial; e memória coletiva.

O terceiro passo deste exercício completa este “desenho de memória 1” ao identificar temas centrais para cada um dos quadros do espetáculo: a fábrica; as condições de trabalho; o trabalho infantil; a fábrica-escola; o patrão; a máquina; a morte; o amor; e a festa.

Desenhou-se, assim, uma visão panorâmica do meu olhar à distância que importava particularizar nas fases que se seguiram neste processo de construção de *Um Arquivo*.

II.2.1. OLHAR OS VESTÍGIOS [OU DESENHO DE MEMÓRIA 2]

junho de 2014



INVENTARIAR

Uma caixa de cartão guarda materiais diversos: cartazes; folhas de sala; uma agenda (com algumas notas sobre conversas, marcação de encontros, números de telefone, medidas da atriz Ana Arqueiro para a costureira, alguns desenhos, uma carta oito de ouros, textos rabiscados e outros conteúdos referentes à rotina dos dias no ano de 2012); alguns exemplares do *Jornal de Santo Thyrsó* com notícias a propósito do espetáculo; cópias de textos; uma *pen drive* com fotografias dentro; um arquivador usado pela Ana Arqueiro no quadro da Telefonista, quase sem uso (no entanto, no cartão da letra M pode ler-se: “madrugada”, “mulher”, “malva”, “majestosa”, “mudar”... é a minha caligrafia, mas não me lembro quando o escrevi e para quê); um espelho de bolso; numa pequena caixa de cartão a imitar o antigo, os ficheiros dos vídeos de cena realizados pelo Pedro Bastos e também os ficheiros vídeo das conversas com os ex-operários e o DVD do espetáculo, filmados pela Eva Ângelo; uma capa guarda papéis vários com textos, notas, desenhos, cartões de “marcar o ponto” encontrados numa das primeiras visitas ao salão da fiação e as folhas de 35 linhas usadas pelo Sr. Roriz na sessão de filmagem; uma outra capa vermelha com elásticos acondiciona documentos vários sobre o grupo coral (uma

fotografia do Sr. Julinho lembra-me a generosidade da D. Rosa quando me cedeu sem reticências este modesto espólio).

Depois de quase dois anos após a estreia do espetáculo “Na Fábrica” (em dezembro de 2012), olhar estes materiais provoca em mim várias interrogações – o que guardam? O que contam? A quem pertencem? Como dialogam entre si?...

Estes documentos de natureza diversa evocam memórias dispersas sobre o processo de criação. São vestígios de uma experiência passada que, expostos ao olhar de quem acompanhou o processo PCTCNF enquanto criadora, esboçam traços dessa viagem – indícios que dão conta de metodologias, pessoas, conteúdos e cronologias que estiveram na origem do espetáculo “Na Fábrica”. Este primeiro contacto com os materiais faz nascer uma outra pergunta: como organizá-los?



ORGANIZAR

A estrutura do espetáculo “Na Fábrica”, desenhada em quadros, apresentava-se como uma moldura capaz de enquadrar o conjunto de documentos. Parecia, assim, natural e consequente dar continuidade ao exercício anterior, o “desenho de memória 1”.

Esta tarefa de organizar consistiu em distribuir pelos nove quadros que compõem o espetáculo os documentos que com cada um deles estabelece

conexões, ao mesmo tempo que são atribuídas diferentes classificações – documentos vídeo, áudio, fotografias, textos, notas de encenação, desenhos, objectos. (ver anexo 1)

À medida que avançava nestas “tarefas de arquivista”¹⁴, manuseando estes materiais diversos, surgem, espontaneamente, analogias e associações que fazem emergir o impulso de criar novos documentos. Passo a explicar, usando um exemplo. Agrupei uma série de documentos que estabelecem relações várias com o quadro “III. Tecedeira”: os textos escritos pela intérprete Conceição Silva; os registos vídeo da conversa de grupo com os ex-operários e da visita à nave cultural, no dia 10 de outubro de 2012; fotografias antigas do salão de tecelagem; e o cartão de tecedeira da Conceição. Durante a execução desta tarefa, outras memórias do processo como que despertam de uma longa hibernação: a recordação da dificuldade da intérprete em decorar o texto; o “trabalho de mesa” na sala do arquivo da fábrica (o nosso “quartel-general” durante o período de ensaios), onde discutimos e negociámos as várias adaptações feitas.

Aceitei as ausências ou lacunas como um desafio à criação de outros documentos em devir. Como defende Féral (2013):

(...) a genética teatral trabalha sobre traços virtuais, às vezes de memória, frequentemente ausentes. Ela está relacionada à perda e pode conservar a falta, o esquecimento, o abandono (p. 572).

Assim, decidi incluir neste “desenho de memória 2” que começava a expandir-se, a referência a estes documentos virtuais, com a denominação “documentos a criar”. Refira-se que nesta fase, este impulso de criar novos documentos chamava a atenção para a fecundidade e a natureza multiplicadora do arquivo. O arquivo enquanto lugar donde se parte, espaço de acontecimentos ou ideias já criados em que nascem inesperadas ligações capazes de fazer emergir o novo.

Tomando ainda como exemplo o quadro “III. Tecedeira”, as seguintes referências se apresentam: “Voz-off da Conceição tentando decorar o texto”; “À

¹⁴ Tarefas que são procedimentos pessoais e subjetivos, sem qualquer intuito de seguir ou respeitar os princípios da arquivística.

mesa com a Conceição discutindo o texto”. Curioso reparar que estas descrições dos “documentos a criar” denotam uma intenção performativa. São como que sinopses de breves quadros a encenar. Na verdade, a sua execução implicaria a representação de um acontecimento passado, recontextualizando-o no presente, com novos sentidos e intenções. Este *Um Arquivo* começava também a revelar-se como possível progenitor de outras representações, ativando aquilo a que Pearson e Shanks (2001) chamam de “imaginação arqueológica” (p. 11):

O processo ativo de interpretação [da arqueologia] é esclarecer ou explicar o significado e a importância de algo, decifrando e traduzindo o passado no presente.(...) A interpretação é também a performance de um trabalho [teatral] a representação de algo capaz de lhe dar uma vida inteligível. Esta é uma apreensão ativa – tornando um trabalho passado uma presença no presente. (Pearson & Shanks, 2001, p. 11)¹⁵

Ao mesmo tempo, estas tarefas de arquivista/arqueóloga a que recorro para traduzir o processo criativo do PCTCNF começam gradualmente a estabelecer relações e analogias com a própria metodologia de trabalho utilizada – recolha e tratamento de materiais do passado, vestígios da memória e lugares vazios a preencher pelo labor da imaginação e da criação poética. Ambas as experiências se apresentam como processos criativos ativos em permanente transformação e potenciadores de intermináveis recomeços.

Arqueologia é sobretudo sobre ausências, sobre a escrita em torno do que obstinadamente não existe é por isso que a arqueologia deve ser poética (Pearson & Shanks, 2001, p. 60).¹⁶

Segundo Pearson e Shanks (2001), esta poética para além de envolver “um trabalho de produção/criação/transformação”, obriga a “estar atento às coisas, seguindo de uma forma íntima e profunda as suas conexões” (p. 68).

¹⁵ Tradução realizada por mim.

¹⁶ Tradução realizada por mim.

II.2.2. O CADERNO DE ENCENAÇÃO



Sobre a análise dos cadernos do encenador Féral (2011) elenca as seguintes possibilidades de leitura:

(...) ver as etapas de criação do encenador, que vias ele emprega para efetuar as suas pesquisas, em que momento ele guarda ou elimina determinado jogo de cena, gesto, deslocação, adereço (...). (p. 71)

Para além de um parco conjunto de papéis avulsos com notas e desenhos, a que se junta uma agenda com marcações de encontros e elípticas anotações sobre assuntos vários, confronto-me com a realidade da inexistência daquilo a que se possa chamar, em termos de conteúdos e volume de informação, um “caderno de encenador”. Tal facto obriga-me a levantar possíveis pistas que poderão estar na origem desta ausência. Apresento de seguida, sem a preocupação de respeitar

qualquer ordem de importância, aquelas que se evidenciam: i) a minha natural resistência em registrar ou fixar, via escrita, ideias, conceitos e imagens que nascem ao longo do processo de criação; ii) a minha natural tendência em pensar por imagens; iii) a permanente adaptação e reformulação de intenções e propostas de encenação, inerente ao trabalho realizado com não-atores; iv) a minha fé na intuição, no presente e na improvisação; v) minha fé no misterioso mecanismo da memória (para voltar a lembrar, é preciso esquecer). Ler esta ausência permite-me lembrar, as interpeladoras palavras de Steiner (2006):

O recurso à escrita debilita o poder da memória. Aquilo que fica escrito e que, portanto, pode ser armazenado – como na “base de dados” do nosso computador – já não precisa ser confiado à memória. Cultura oral é aquela que constantemente reatualiza as memórias (...). (p. 15).

Será, aqui, oportuno voltar a lembrar que os conteúdos dramatúrgicos do espetáculo “Na Fábrica” nascem do recurso à metodologia da história oral, e o extenso conjunto de material áudio e vídeo onde estão registadas as conversas com os ex-trabalhadores terá funcionado como fiel caderno digital que guarda, em discurso direto, memórias em forma de palavras, vozes, gestos, corpo.

Muitas foram as vozes que participaram na construção deste espetáculo. Como sempre acontece no teatro e nos seus processos, o “oral instala-se” (Banu, 1996-1997, p. 7), e as diversas vozes – dos intérpretes e do encenador – testemunham uma experiência que vai para além do que pode ser fixado ou escrito. Sim, fala-se muito durante os ensaios, e “pensa-se falando” (o que também é, no meu entender, uma forma de escrita). Banu (1996-1997) fala de “dramaturgia em ação”:

Em situação de ensaio, a oralidade (...) ativa também no encenador um número considerável de referências pessoais, retiradas de um campo referencial muito preciso, uma espécie de território pessoal de teatro (...). Indicações que dão corpo à ficção. (p. 8)

À distância, construir *a posteriori* uma narrativa do processo nasce também da necessidade de recuperar um olhar e um universo de referências pessoais e dramatúrgicas. Revisitar uma experiência vivida, sem uma intenção de síntese ou

descrição exaustiva, mas capaz de ecoar traços próprios de uma forma de fazer teatral íntima e pessoal.

II.2.3. LER OS VESTÍGIOS [OU DESENHO DE MEMÓRIA 3]

março de 2015

Aqui, procedo ao exercício de reativar a memória do processo de criação de cada um dos quadros cénicos do espetáculo, fazendo uma leitura a partir das múltiplas relações entre os diferentes documentos já organizados na fase anterior (II.2.1. OLHAR OS VESTÍGIOS – ORGANIZAR). Este procedimento inaugura uma nova fase no processo de criação deste arquivo – Ler os vestígios.

Sem o definir à partida, um “protocolo de leitura” foi-se esboçando: 1. Visionamento do registo vídeo do espetáculo; 2. Anotação dos elementos cénicos mais marcantes sob o ângulo da tipologia da memória definida para cada um dos quadros; 3. Consulta dos registos áudio e vídeo das conversas com os ex-trabalhadores da FFTST; 4. Anotação dos conteúdos selecionados e respetivas minutagens no Desenho de Memória 2 (o desenho expande-se, dando origem ao Desenho de Memória 3, (ver anexo 2), que passa também a incluir a referência aos textos que resultam desta fase da construção do arquivo – com a designação de Textos de Apoio); 5. Consulta e diálogo com os restantes documentos (fotografias, textos, notas de encenação, desenhos e objetos); 6. Articulação com alguns dos conceitos teóricos que acompanharam a construção da dramaturgia do espetáculo.

Este ato de “ler os vestígios” pretende dar resposta à necessidade de selecionar pistas de análise do espetáculo e respetivo processo de criação, capazes de organizar, retrospectivamente, a minha prática enquanto diretora artística deste projeto, fundamentando escolhas processuais, estéticas e dramatúrgicas. Uma espécie de procedimento arqueológico, reconstituindo genealogias, propósitos dramatúrgicos, conceitos e eventos que participaram na construção do espetáculo “Na Fábrica” e que agora se reativam e abrem a novas possibilidades de leitura.

Ao visitar e expressar verbalmente aquilo que se recorda no confronto com os diversos documentos que este arquivo vai compilando e relacionando, criam-se novas realidades e desdobramentos, reinventam-se e nomeiam-se conceitos,

aprimoram-se olhares e reflexões. A criação deste arquivo apresenta-se também aqui como um movimento processual que se afigura inacabado e aberto, sem plano definido. É um caminho que se faz seguindo indícios e intuições, que desenha paralelismos evidentes com os processos criativos.

De seguida, apresenta-se a “redescrição” de cada um dos quadros cénicos do espetáculo “Na Fábrica”, resultado do encontro entre os vários documentos deste arquivo em construção e a minha memória da experiência vivida.

II.2.3.1. TEXTOS DE APOIO

QUADRO I. TELEFONISTA

“Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Thyrso, bom dia?!”

O público é recebido à entrada da nave cultural¹⁷. Uma porta de vidro automática abre-se para um espaço onde foram montados dois balcões. Um deles tem a função de pequeno bar onde se serve café, água e licor de Singeverga¹⁸. O outro balcão é um dispositivo cénico onde está montado um PBX, operado pela Telefonista. Enquanto o público vai chegando, a Telefonista atende vários telefonemas que colocam em contacto várias pessoas e secções da fábrica. Esta personagem foi inspirada numa antiga telefonista da FFTST - a D. Maria José, lembrada pelo Dr. Raul, antigo médico da fábrica, aquando da nossa conversa no dia 27 de outubro de 2012¹⁹. Foi uma conversa bastante profícua, uma vez que daí nascem alguns dos conteúdos estruturantes do espetáculo.

Grande parte do público presente pertence à mesma comunidade de onde derivaram os temas tratados neste espetáculo. Neste primeiro quadro pretende-se comunicar as “regras do jogo” – a ficção confunde-se com a realidade. Alguns dos

¹⁷ Antigo salão de tecelagem da FFTST. Em outubro de 2012, inaugura o Centro Interpretativo e a Nave Cultural da Fábrica Santo Thyrso, “resultado de um processo de regeneração urbana traduzido no desenvolvimento de um quarteirão cultural e criativo. A Nave Cultural, espaço multifuncional com uma área total de cerca de 2.200 metros quadrados, oferece um grande potencial de produção de eventos e actividades de diversos tipos (concertos, festivais, teatro, dança, performances, exposições e instalações, feiras, exposições, eventos sociais e técnico/científicos, etc.” (<http://www.fabricasantothyrsos.com/>)

¹⁸ Trata-se de um licor artesanal preparado pelos monges beneditinos do Mosteiro de Singeverga em Santo Tirso.

¹⁹ <http://www.nafabrica.pt/tag/1-video/> (27 out. | Dr. Raul - 00:09:00).

nomes que pontuam os vários telefonemas pertencem à cidade de Santo Tirso (O Sr. Julinho, a D. Emília, o Sr. Telles...), e misturam-se com outros tantos nomes inventados que evocam outro tempo e outro espaço²⁰.

Nos intervalos dos vários telefonemas, a Telefonista lê, numa antiga edição do *Jornal de Santo Thyrsó* que data de 1912, informações diversas: desde uma notícia curiosa que dá conta de as andorinhas levarem mais tempo a chegar à Europa, passando por anúncios caricatos, como o do “vinho nutritivo de carne” à venda nas farmácias e o da tinta *Karsonite*, tinta branca em pó, a lembrar outros tempos. Também fala com outras personagens “fantasma”, sem presença cénica um rapaz que passa, a quem pede um copo de água e o Dr. Raul de quem se despede.

A Telefonista dirige as suas réplicas na direção do público, convidando-o a entrar neste jogo teatral. No dia da estreia, acontece uma situação bem curiosa: o Dr. Raul que fora convidado, estava no público, quando a Telefonista exclama:

*“Dr. Raul! Bom dia! Obrigadinha..... Já parei o xarope.... acho que não me faz bem ao fígado. Obrigadinha. Boa semana para o Sr. Doutor”*²¹.

É interessante observar as várias reações e reparar como as pessoas do público vacilam entre o tempo real e o tempo teatral que se misturam e confundem²². O mesmo acontece com o espaço. Este é um espetáculo que fala da FFTST e que tem lugar nesse espaço real, que, embora transformado em nave cultural, ocupa o mesmo espaço físico do antigo salão de tecelagem.

Neste primeiro quadro, é como se se dissesse ao público: “Sabem... Andámos a averiguar sobre este lugar, sobre as pessoas que aqui trabalharam, como alguns de vocês ou outros que talvez conheçam. Há coisas que aconteceram mesmo, outras que foram ligeiramente alteradas e ainda outras que foram inventadas porque o que aqui acontece é teatro. Este lugar é o mesmo lugar onde a fábrica existiu, mas também cabem outros lugares dentro e outros tempos”. Michel Foucault (2013) chamou heterotopia à justaposição, num mesmo espaço real, de vários espaços que

²⁰ <http://www.nafabrica.pt/tag/1-textos/> (Texto de cena).

²¹ <http://www.nafabrica.pt/tag/1-textos/> (Texto de cena).

²² Convirá notar, ainda a este propósito, que o Dr. Raul, com 90 anos de idade é um médico reconhecido na cidade.

normalmente seriam, ou deveriam ser incompatíveis. Segundo ele, “O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos” (p. 24). No caso concreto do espetáculo “Na Fábrica”, o “retângulo da cena” é substituído pelo espaço amplo de uma nave cultural que em tempos foi salão de tecelagem e que agora acolhe espaços outros – espaços da memória, espaços poéticos, espaços públicos...

Da mesma forma que a Telefonista opera o PBX e coloca em comunicação vários trabalhadores e setores da fábrica, como que desenhando, passo a passo, casuais redes de relações, a metodologia de trabalho seguida no levantamento do material dramaturgico do espetáculo “Na Fábrica” regeu-se por um procedimento semelhante. Uma intrincada rede de pessoas, memórias e histórias foi ganhando forma, no período que antecedeu o início dos ensaios interferindo depois, de uma forma decisiva, nos meandros do processo de criação. Foi intencional a opção como - já tive oportunidade de partilhar nos capítulos anteriores - de centralizar a recolha dos conteúdos deste espetáculo nos testemunhos das pessoas que de formas mais ou menos fortuitas se foram cruzando no caminho.

Cabe aqui lembrar quando eu e a Marta Alves (Direção de Produção), no dia 3 de outubro de 2012, fizemos os primeiros contactos²³. Combinámos encontrar-nos na fábrica, de onde saímos, caminhando, em direção ao bairro operário que se situa nas imediações. Sem qualquer nome, morada ou telefone, arriscámos uma abordagem porta-a-porta, convidando as pessoas que se mostraram interessadas em colaborar a participar numa primeira conversa em grupo que seria registada em vídeo (10 de outubro de 2012)²⁴. E assim continuámos durante todo o processo: confiando na surpresa dos próximos encontros, que desvendam novas relações e caminhos a seguir.

²³ <http://www.nafabrica.pt/tag/recolhas/> (Registo de encontros).

²⁴ <http://www.nafabrica.pt/tag/1-video/> (10 out. | Conversa e 10 out. | Fábrica).

QUADRO II. REGULAMENTO

“Das obrigações dos operários”

Na generalidade, os operários referem, nas entrevistas, o rigor e a disciplina que regulavam o funcionamento da fábrica. Recordam com recorrência os mais diversos castigos: *“Tínhamos de andar direitinhos... porque senão... havia muita disciplina nesta fábrica”*²⁵, desabafa a Francisca. Para não perder o prémio, a D. Alice conta que um dia chegou à fábrica às 5 horas da manhã, quando na verdade, o horário de entrada era às 6 horas: *“Tínhamos tanto medo de adormecer...”*²⁶. Recorda também que não era permitido limpar os pés antes de sair da fábrica. Um dia esteve quase para ser castigada e *“ia três dias para casa sem receber”* porque um encarregado afirmava tê-la visto a *“molhar o desperdício para limpar os pés”*²⁷. E acrescenta ainda: *“A faltar meia hora [para sair] não se podia ir à casa de banho (...) nem que viéssemos a correr”*.

Educados para obedecer, os operários acatavam estas normas de funcionamento e raramente as contestavam, especialmente porque os castigos implicavam sempre uma redução no salário. A rigidez quase militar que transparece destes testemunhos não se encontra, surpreendentemente, assim tão distante do regulamento interno da Fábrica do Rio Vizela²⁸, que remonta a 1847²⁹. A apropriação deste documento³⁰ servia, oportunamente, a dramaturgia deste quadro cénico que apresenta, pela primeira vez no espetáculo, a figura do operário.

A escolha de uma personagem coral permitiu sublinhar o carácter anónimo e massificador da condição operária. Numa fábrica com mais de um milhar de operários é natural o indivíduo confundir-se com a multidão e passar a ser mais uma peça de uma grande engrenagem, treinado para responder a múltiplas exigências de produtividade através da submissão do corpo, das ações e das palavras. Como introduz o artigo 1º do regulamento interno acima referido *“Os operários admitidos*

²⁵ <http://www.nafabrica.pt/tag/2-video/> (10 out. | Conversa - 00:07:34).

²⁶ <http://www.nafabrica.pt/tag/2-video/> (10 out. | Conversa - 00:33:17).

²⁷ <http://www.nafabrica.pt/tag/2-video/> (10 out. | Conversa - (00:30:42).

²⁸ “O primeiro arranque da indústria no Vale do Ave remonta a 1845 com a instalação de uma fiação hidráulica, em Negrelos (Santo Tirso) – a Fábrica de Fiação do Rio Vizela” (Cortesão, 2102, p. 24)

²⁹ <http://www.nafabrica.pt/tag/2-objetos/> (Edição Comemorativa dos 150 anos da Fábrica de Fiação e Tecidos do Rio Vizela).

³⁰ <http://www.nafabrica.pt/tag/2-textos/> (Texto de cena).

a trabalhar na Fábrica submetem-se às condições e obrigações” definidas por um Diretor que “vigia e pune” - aquilo que Foucault (1999) denominou de “corpos dóceis”:

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento das suas habilidades(...) mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil(...). Forma-se então, uma política das coerções que consiste num trabalho sobre o corpo, numa manipulação calculada dos seus elementos, dos seus gestos, dos seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrija, o desarticula e o recompõe.(...) A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, os chamados "corpos dóceis". (p. 119).

O três primeiros pontos do artigo 1º definem, de forma inequívoca e precisa, a regulamentação referente ao tempo: os operários *“são obrigados a entrar e sair à hora determinada pelo Director, o que será anunciado a toque de campainha”*. Trata-se de construir um tempo integralmente útil, sem desperdícios, de forma a que a cada ato, a cada gesto, corresponda um tempo determinado.

Este coro de operários instruído pela voz de uma espécie de “encarregado”, pontua com os pés, como se de uma marcha cadenciada se tratasse, o desfilar de obrigações a que, docilmente, se submete. Aqui a exploração sonora/musical apresenta-se como expressão privilegiada capaz de instrumentalizar estes corpos no tempo e no espaço. Corpos que ao toque de uma sirene, se deslocam em movimentos repetitivos e constantes numa gradual despersonalização que os transforma e integra numa máquina produtora³¹.

³¹ Ver também Quadro VI – Tear.

QUADRO III. TECEDERA

“Entre braços, lançadeiras, ruídos e canseiras, coisas sérias, brincadeiras”

A relação de cumplicidade com a ex-operária Conceição Silva, intérprete neste espetáculo tem início em 2009, durante o processo de criação do projeto “Aguadeiros”³². Poderei até arriscar afirmar que o encontro com esta mulher enérgica e luminosa foi determinante para a origem do espetáculo “Na Fábrica”. Foram as histórias contadas por ela a propósito da FFTST [lugar onde aconteciam os ensaios] que fizeram despertar o meu impulso para criar este espetáculo. Ou para ser mais precisa, foi a forma como contava essas mesmas histórias que me fez acreditar no valor das suas narrativas. A Conceição é, de forma “quase” espontânea, uma *storyteller* – sabe manusear com destreza a voz, o corpo e as palavras³³. Mas a relevância da sua participação enquanto intérprete vai para além destas competências performativas.

O ato de contar aquilo que se recorda é, ao mesmo tempo, um ato de autorrepresentação, a partir do qual se criam novas realidades e sentidos. O processo de representar-se a si próprio é uma forma de tornar presente um determinado evento e voltar a estar e a ser. Assim, construir uma narrativa é como construir-se a si próprio. Quando, no início deste quadro, a tecedeira Conceição (e a atriz Ana Arqueiro) entra pela antiga porta de acesso ao salão de tecelagem, como se essa fosse a primeira vez, como aconteceu “no dia 13 de dezembro de 1954”, quando era ainda “uma menina”³⁴, e volta a olhar espantada a imensidão do espaço e das máquinas olha-se também a si própria. Naquele momento presente, entre as virtualidades e os limites da representação, esta mulher que em tempos foi tecedeira toma consciência, de uma forma ativa e emergente, da sua história, da sua experiência enquanto criança-operária. Este mecanismo de distanciamento é reforçado pela presença da outra personagem, uma espécie de duplo de si própria [interpretada pela atriz Ana Arqueiro], que repete algumas das falas –qual eco da memória que amplia, multiplica e intensifica a estranha naturalidade com que é

³² Em 2009 fui convidada pelo Município de Santo Tirso a encenar o espetáculo “Os Aguadeiros” que integrava a participação de vários grupos da cidade. Para garantir uma maior proximidade com a comunidade foi feita uma residência artística que teve lugar num dos espaços da antiga Fábrica de Santo Thyrsó, na altura em franca degradação.

³³ A Conceição é reconhecida em Santo Tirso enquanto poetisa popular.

³⁴ <http://www.nafabrica.pt/tag/3-textos/> (Texto de cena).

lembrada a experiência do trabalho infantil. E como que a recordar também, que este testemunho pessoal tem outras narrativas dentro, que contam uma história mais ampla e coletiva, escrita num tempo e contexto específicos:

De tão habitual, o trabalho infantil era visto com naturalidade: era tão grande a necessidade de ganhar a vida e eram tantas as crianças que desde cedo trabalhavam, que ir para a fábrica era tido como natural e até desejado. A importância da escola era geralmente secundarizada e estudar era uma atividade reservada a poucos. (Cortesão, 2012, p. 46)

QUADRO IV. ESCRITÓRIO

“Ó Joaquim, porta-te bem, que eu vou ver se te ponho no escritório”

O modo como ia acontecendo a aculturação ao funcionamento institucional da fábrica decorria segundo um processo gradual. Começava-se do simples para o complexo. Era quase uma continuação das formas de aprendizagem escolar. Pouco a pouco, o recém-chegado ia conhecendo as diferentes regras e tarefas a desempenhar. (Cortesão, 2012, p. 52)

O Sr. Roriz foi outro dos ex-trabalhadores [assim como a Conceição Silva] convidados a integrar o espetáculo. Logo no primeiro encontro impressionou-me a forma como relatou a sua história na fábrica, selecionando datas precisas para acontecimentos marcantes:

“Fui admitido nesta fábrica a 1 de setembro de 1952 [tinha 13 anos]. Prestei serviço, como todos que aqui entraram naquela época, cá fora, junto dos trolhas, junto dos pedreiros, e todo o serviço que era necessário de dar assistência aos nossos superiores, que neste caso, eram os oficiais. Um ano e tal depois fui transferido para o armazém de expedição. Em 1959 fui transferido para o escritório geral, onde me mantive até ao encerramento da empresa, em outubro de 1990.”³⁵

Uma cronologia que traça uma biografia breve, que descreve um percurso de conquistas e ascensões. A importância atribuída ao tempo faz sobressair a consciência de um gradual processo de aprendizagem, como se a vida e a fábrica se confundissem. “A escola da vida”, expressão a que vulgarmente se recorre para falar

³⁵ <http://www.nafabrica.pt/tag/4-video/> (10 out. | Conversa - 00:08:55).

de todas as aprendizagens significativas na formação de um indivíduo, aqui deveria ser substituída por “A escola da fábrica”, onde se aprende a “saber fazer” e a “saber ser”. Uma espécie de ensino profissionalizante em contexto de trabalho. Isto obrigava a uma disciplina rigorosa e a um empenho e dedicação capazes de garantir a confiança das chefias - “Ó Joaquim, porta-te bem, que eu vou ver se te ponho no escritório”³⁶. E o Joaquim assim fez, e foi admitido no escritório - “talvez por ter uma letra bonitinha”³⁷, que aprimorou, uns anos depois, com o curso de caligrafia comercial.

“O i minúsculo é feito unicamente por meio de um traço curvo ascendente e tem na parte superior uma pinta aguda. Conte 1, 2, 3, 4, 5 para cada grupo. Faça o traço descendente tão fino como o ascendente e procure que meça a mesma distância entre todos os traços. Faça cinco grupos por linha e cinquenta letras por minuto (...)”³⁸

Recordo-me, em especial, da sessão de filmagens do vídeo de cena³⁹ [que dá início a este quadro], onde o Sr. Roriz faz alguns exercícios de caligrafia comercial. Foi bastante curioso observar como a sua postura e concentração sofreram uma transformação, verdadeiramente reveladora. A eloquência com que fala cada um dos gestos, adaptados à tarefa da escrita é a mais justa metáfora do seu percurso na fábrica. Uma caligrafia que escreve rigor, paciência, brio, orgulho, perseverança, eficiência.... Como defende Foucault (1999) em *Vigiar e Punir* “um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente”, e a aprendizagem de uma “boa caligrafia supõe uma ginástica (...) cujo código rigoroso abrange o corpo por inteiro, da ponta do pé à extremidade do indicador.” (p. 130).

³⁶ <http://www.nafabrica.pt/tag/4-video/> (10 out. | Conversa - 00:39:42).

³⁷ <http://www.nafabrica.pt/tag/4-textos/> (Texto de cena).

³⁸ <http://www.nafabrica.pt/tag/4-audio/> (Áudio de cena).

³⁹ Filmado e editado pelo realizador Pedro Bastos.

QUADRO V. O PERFUME

“Cheira-nos a Patrão”

É curioso constatar como a memória do sentimento de proximidade com a fábrica e os patrões é muito forte. Tão forte que as características de relação de trabalho são aparentemente secundarizadas como se já não se tratasse de um contrato entre empregador e empregado. (Cortesão, 2012, p. 80)

Em todas as conversas com os ex-operários, o Sr. Telles⁴⁰ foi sempre reconhecido como “o patrão”⁴¹. Figura carismática, evocada por todos com respeito. Muitos dos episódios partilhados indiciam uma relação de tipo paternalista, em que diferentes sentimentos se misturam, resultando por vezes numa contradição afetiva.

A conversa com a D. Emília⁴² é paradigmática desta relação afetiva com os patrões. Ainda muito jovem foi servir para a casa do Sr. Telles, que ficava mesmo ao lado da fábrica. “Era a menina da casa”, como fez questão de partilhar, expressando sem reservas o seu “amor aos patrões”. Quando fala do Sr. Telles apresenta-o enquanto “o patrão que trabalhava para os empregados”, justificando, assim, o bairro operário mandado construir nos anos 40. “Fazia tudo em benefício dos empregados” insiste, enquanto confessa alguns privilégios que foi conquistando por ser uma cozinheira com qualidades reconhecidas até pelos amigos dos patrões, por quem era muitas vezes convidada para cozinhar em festas. Na fábrica, a D. Emília era responsável pela cantina da administração, onde se primava pelo requinte no servir, à imagem e semelhança do patrão que cultivava o brio e o asseio. O testemunho da D. Emília não foi o único a evocar uma prática quotidiana do Sr. Telles: “Se encontrasse um prego no chão, guardava-o, e no outro dia ia levá-lo à carpintaria”.

A D. Emília lembra também, com prazer, a forma empenhada como se dedicava a passar a ferro as camisas do patrão, que tinham de ficar impecáveis de forma a corresponder à figura elegante e charmosa que o Sr. Telles gostava de preservar. “O que ele era de bom, era exigente” gosta a D. Emília de afirmar convictamente, como quem fala de alguém que conhece intimamente. Da mesma

⁴⁰ O Sr. Telles foi um dos gerentes da FFTST, no período dos anos “dourados”.

⁴¹ Na cidade de Santo Tirso, a Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Thyrsó é vulgarmente conhecida como “a fábrica do Telles”.

⁴² <http://www.nafabrica.pt/tag/5-Áudio/> (27 out. | D. Emília 1).

forma que com carinho condescendente acrescenta *“Tinha tanto de bom como de mau”*. Quando indagada acerca dos recorrentes rumores que indiciariam uma tendência “mulherenga” do patrão, com resposta pronta sai em sua defesa: *“Nunca se sabe se era das calças, ou se seria das saias”*.

Sempre que era evocada a memória do patrão, uma lembrança era unanimemente convocada: o perfume do Sr Telles. Era uma espécie de “chamamento”⁴³: *“Quando sentíamos aquele cheiro, dizíamos: ‘O patrão está por perto! Está aí o patrão!’”*⁴⁴. Todos lembram esta forma subliminar e eficaz do Sr.Telles se fazer anunciar: *“Entrava na porta, ninguém o via. Ao longe vinha o cheiro e nós acautelávamo-nos logo. Vinha ao longe e nós púnhamo-nos logo à tabela”*⁴⁵.

O perfume de o Sr. Telles pairava por todos os espaços da fábrica exercendo um poder sensorial, uma espécie de onnipresença que cheira, toca, fala. Uma estratégia de domínio não explícita, mas subentendida que atua de forma sedutora ao nível do subconsciente dos operários e que ainda hoje desperta sentimentos de persistente proximidade:

(...) quando nada subsiste de um passado antigo, após a morte dos seres, após a destruição das coisas, apenas o cheiro e o sabor, mais frágeis, mas mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes e mais fiéis, permanecem ainda por muito tempo, como almas, a fazer-se lembradas, à espera sobre a ruína de tudo o resto, a carregar sem vacilações, sobre a sua gotinha quase impalpável, o edifício imenso da memória. (Proust, cit. em Lehrer, 2009, p. 102)

Pareceu-me muito tentador reavivar esta memória olfactiva e construir um retrato do patrão a partir de uma tentativa da caracterização do perfume. Assim, avancei com a ideia, propondo a vários ex-operários adjetivar o aroma, de forma a mergulharmos num imaginário coletivo a partir desta pesquisa pelo olfacto.

⁴³ <http://www.nafabrica.pt/tag/5-Áudio/> (Perfume| Casal Roriz).

⁴⁴ <http://www.nafabrica.pt/tag/5-Áudio/> (Perfume| D. Conceição).

⁴⁵ <http://www.nafabrica.pt/tag/5-Áudio/> (Perfume| D. Rute&SrEduardo).

Todos os “implicados” depoimentos foram registados. Aqui partilho alguns exemplos:

“Agro e adocicado ao mesmo tempo. Dava segurança. Ninguém usava aquele cheiro senão ele... um cheiro personalizado. Combinava com ele – sensato, segurança nele próprio, ao mesmo tempo agradável... pessoa fina... pessoa chique. Era ao mesmo tempo discreto”⁴⁶.

“Era um cheiro intenso... penetrante (...), sempre polido - um manequim autêntico [Sr. Telles]”⁴⁷.

[Se o perfume fosse uma cor?] Era uma cor que eu amo muito...⁴⁸

A MÚSICA

Com este material áudio, propus ao músico e sonoplasta Ricardo Serrano a composição de um ambiente sonoro/musical⁴⁹ que traduzisse estas recordações que persistem bem vivas, uma espécie de património imaterial e poético que pertence à história da fábrica. Aqui, o perfume é metáfora de uma “autoridade dócil” que inebria e subjuga, é “*intenso e ao mesmo tempo suave*” - sedutoras contradições capazes de atrair paixões e despoletar sentimentos fortes como o medo; em suma, um estado apaixonado, uma vulnerabilidade consentida.

Sabíamos, na sequência do que anteriormente ficou exposto, que nos interessava explorar um discurso amoroso, com uma tonalidade romântica. A música serve de pano de fundo, e quase parece descrever a viagem das invisíveis partículas do perfume, que vagueiam nos lugares da memória destes operários “apaixonados”. Depois as diferentes vozes repetem-se incessantemente, tantas vezes quanto as necessárias até se perderem num tempo outro, distante. Não é passado nem futuro... talvez uma promessa de eternidade.

Neste quadro, o público é conduzido pelas intérpretes femininas que dão a cheirar lenços de mão embebidos do perfume do patrão⁵⁰ que guardam junto ao

⁴⁶ <http://www.nafabrica.pt/tag/5-Áudio/> (Perfume | D. Conceição).

⁴⁷ <http://www.nafabrica.pt/tag/5-Áudio/> (Perfume | Casal Roriz.).

⁴⁸ <http://www.nafabrica.pt/tag/5-Áudio/> (Perfume | D. Rute e Sr. Eduardo).

⁴⁹ <http://www.nafabrica.pt/tag/5-Áudio/> (Áudio de Cena).

⁵⁰ Quase na véspera da estreia do espetáculo, em conversa com o filho do Sr. Telles, foi desvendado o mistério do perfume – o “patrão” usava “Colónia Inglesa” da Ach Brito.

corpo. Uma memória que renasce numa experiência sensorial partilhada com o público.

TECIDOS

Gradualmente o público reconhece, numa imagem projetada no chão, a fotografia do Sr Telles. Se olhar mais de perto distingue a natureza da superfície de projeção: um *patchwork* de tecidos que se sobrepõem em camadas. Se se aproximar mais ainda o olhar consegue distinguir várias peças de roupa: aventais, camisas de dormir, fronhas, lençóis, lenços de mão, toalhas de mesa, panos de cozinha, fraldas de bebé... Estas peças foram emprestadas pelas pessoas da comunidade e todas elas são feitas com os tecidos da fábrica do tempo em que se costurava em casa o enxoval, e contam histórias domésticas. Uma espécie de segunda pele dos ex-operários e das suas famílias que se confunde com a pele do patrão, como se partilhassem um mesmo código genético. Mas não passa de uma hereditariedade passageira, efémera, que se quebra quando a luz do projetor se apaga.

QUADRO VI. TEAR

“Tchh-Tchhh-tchh”

O processo de criação do espetáculo “Na Fábrica” foi contaminado pela direção artística de “Canto exaltado a duas vozes performance para uma atriz, uma cantora e um músico” concebida para a inauguração do Centro Interpretativo da Fábrica de Santo Thyrsó⁵¹.

Esta performance desenha-se a partir do universo temático e formal do poema “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos (1914). Um texto eufórico(...) que canta o espasmo da vertigem das sensações provindas das máquinas, das realizações da técnica industrial (...), propõe-se tratar este material poético numa derivação das suas potencialidades performativas na relação com o espaço, a música, a palavra, e o canto. Uma apropriação livre na exploração da plasticidade sonora das palavras, das suas reverberações, ecos e sentidos⁵².

A colaboração com o músico Samuel Silva na criação desta performance,

⁵¹ Realizada no dia 25 de outubro de 2012.

⁵² Texto da folha de sala da performance “Canto exaltado a duas vozes” com direção artística de Manuela Ferreira.

resultou numa parceria aberta a experimentalismos e cruzamentos vários – improvisação vocal e percussão corporal em diálogo com música eletrónica e concreta com recurso a objetos sonoros (máquina de escrever) e uma guitarra “preparada”⁵³.

A “exploração sonora” afirmava-se como uma das orientações dramatúrgicas que entretanto começava a definir-se para o espetáculo “Na Fábrica”. A memória da paisagem sonora deste espaço fabril era um território que se impunha explorar e investigar. E é assim que acontece de forma natural, o convite ao Samuel para fazer a assistência musical deste espetáculo.

Durante o período de ensaios, orientou o trabalho de preparação musical, vocal e sonora com o Coro que integra vários momentos do espetáculo. Neste quadro, o Coro constrói uma composição sonora que pretende representar o ruído produzido por um tear industrial. Um som grave e contínuo (drone) serve de base a um conjunto de sons vocais que gradualmente ganha em intensidade e velocidade. A mesma “linha contínua do som” que, segundo Schafer (1997), é característica predominante do som produzido pelas máquinas que no caso concreto dos teares é pontuado por “concatenações rítmicas” (p. 116).

(...) à medida que os sons separados cediam espaço às linhas contínuas, o barulho da máquina tornava-se “um narcótico para o cérebro” e acentua a apatia da vida moderna. (Schafer, 1997, p. 118).

Esta espécie de adormecimento forçado seria talvez a única forma de suportar “o aumento de intensidade da potência do som(...) a característica mais marcante da paisagem sonora industrializada” (Schafer, 1997, p. 115).

Na interpretação desta partitura sonora, o corpo inerte deste coro de operários é dominado pela monotonia rítmica repetitiva da máquina, que contrasta com um canto angelical que parece reminiscência de uma melodia perdida – talvez o canto de um pássaro?...

⁵³ Inspirada no piano preparado de John Cage (um piano em que peças - moedas, parafusos, tarrachas, etc - são postas entre as cordas do instrumento ou até mesmo nos martelos ou abafadores para se produzir efeitos sonoros).

QUADRO VII. CORO

“Ai que dita toda a gente sabe de cor...”

“O Sr. Júlio era também lá funcionário e estava nesse armazém [armazém de tecidos de venda ao público] (...) tinha bastante gosto pela música e foi o criador do grupo coral da igreja (...) era até conhecido pelo Julinho (...) já faleceu há bastantes anos (...) era ele que era o maestro regente do coro (...) o coro cantava bem, ele tinha um certo gosto por aquilo (...) o coro ainda existe (...) e porque eu também gostava muito de música e portanto muitas vezes ia-lhe dizer: ‘Olha que vocês no domingo cantaram muito bem!’. (...) muitas vezes tocava um trecho de uma ópera que é o Nabucco de Verdi [o Coro dos Escravos]”⁵⁴.

Esta memória do Dr. Raul apresentava-se bastante sugestiva e inspiradora. O coro “que é um corpo, uma estrutura, um organismo” (Signeu, 2015, p. 33) é uma das personagens mais expressivas no teatro. O vislumbre de integrar no espetáculo, a participação de um grupo coral fortalecia algumas opções dramatúrgicas, evidenciando a exploração da plasticidade sonora (já referida no quadro VI. Tear), ao mesmo tempo que iluminava outros potenciais caminhos a descobrir.

Na altura estava, unicamente, prevista a participação de dois intérpretes da comunidade, escolha feita com base numa planificação realista dos ensaios e de uma metodologia de trabalho que pretendia preservar uma relação de proximidade e cumplicidade entre todos os elementos da equipa artística. Mas acontece que os processos criativos são organismos vivos, permeáveis a imprevisíveis e a estimulantes surpresas, como aconteceu no encontro com o Grupo Coral fundado pelo Sr. Júlio Oliveira.

A empatia com o Grupo Coral foi imediata. Quando descrevi todo o percurso percorrido até ali chegar [a memória do Dr. Raul, o *Nabucco* e o Coro dos Escravos] e manifestei o meu interesse em integrar no espetáculo o Coro dos Escravos da ópera *Nabucco* de Verdi, foram notórios a disponibilidade e o entusiasmo do grupo em participar. Rapidamente compreendi os motivos porque assim acontecia. Revelou-se quase comovente a forma como recordavam a pessoa do Sr. Julinho. Disponibilizaram para consulta o espólio do fundador do grupo, enalteceram as suas

⁵⁴ [http://www.nafabrica.pt/tag/7-video/\(27 out. | Dr. Raul -00:27:45\).](http://www.nafabrica.pt/tag/7-video/(27 out. | Dr. Raul -00:27:45).)

qualidades humanas e artísticas e cantaram canções compostas por ele. O grupo parecia ganhar uma outra vida que quebrava a rotina dos ensaios semanais... Quando pedi para ouvir o Coro dos Escravos (a minha referência), responderam com muitas resistências - só estariam aptos a cantar uma versão em português, de que se lembravam mal, convocando também, como argumento, a falta de vozes. Para “quebrar o gelo” sugeri que cantassem o que bem entendessem para assim finalmente conhecer as vozes do grupo. “*O ‘Ai que dita’, toda a gente sabe de cor...*” - propôs a Rosa Maria. Saber de cor significa saber com o coração⁵⁵, e assim o demonstraram na forma devotada como se implicaram na canção composta pelo Sr. Julinho – uma espécie de prece que evoca a nostalgia da morte: “*(...) que saudades eu tenho do céu. Mas, ó Deus quando irei eu gozá-lo, para onde por fim irei eu?*”. Tornou-se evidente que esta seria a forma de prestar a merecida homenagem ao querido e saudoso fundador do grupo.

Nos depoimentos dos ex-trabalhadores, era recorrente a evocação de pessoas que já tinham partido e que participavam da mesma memória coletiva. Assim, nasce a ideia de criar um “memorial” no espetáculo. Uma espécie de monumento cénico que se constrói a partir de uma *voz-off* que faz desfilar nomes de pessoas já falecidas enquanto os elementos do coro abandonam solenemente o palco e desenharam uma procissão de silhuetas na imagem projetada na parede. Esta imagem é um *travelling* que filma uma fotografia, detendo-se nos rostos desfocados e irreconhecíveis de um grande grupo de operários que assiste ao espetáculo da festa do 50º aniversário do Sr. Telles. Esta dupla imagem, remete para todas essas pessoas ausentes que participaram desta narrativa e que, por instantes, como se ressurgissem, nos falassem em silêncio.

⁵⁵ “Saber ‘de cor’ (...) supõe a apropriação de qualquer coisa e o ser possuído pelo conteúdo do saber em questão. Quer isto dizer que autorizamos o mito, a prece, ou o poema a virem implantar-se e florir no interior de nós mesmos, enriquecendo e modificando a nossa paisagem anterior, tal como, por sua vez, cada uma das incursões através da vida modifica e enriquece a nossa existência” (Steiner, 2006, p. 16).

Quadro VIII. Sábado

“guardamos o silêncio, meu amor”

“Ao sábado vínhamos para aqui ajudar à tecelagem automática (...) e depois ali nós a limpar os teares, de vez em quando, havia assim um olhico (...) arranjei ali um namorico”⁵⁶.

é sábado, dia de guarda.
as minhas mãos limpam – as máquinas, o teu olhar⁵⁷.

Conheço a atriz Ana Arqueiro desde 2008. Durante estes anos, temos construído uma relação de cumplicidade afetiva e estética. Desde os primeiros contactos que lhe reconheço, para além das qualidades humanas, uma sensibilidade poética que muito me cativa e comove. Convidar a Ana para integrar a equipa artística do PCTCNF foi desde sempre uma evidência, não só pelo que acabei de enumerar atrás, mas também porque participou na origem deste projeto, aquando do espetáculo “Os Aguadeiros” (2009).

“Na Fábrica” resulta de um processo colaborativo de criação. Uma filosofia processual consequente da metodologia de trabalho que se baseia nos fundamentos da história oral. Criar em conjunto, partilhando uma pesquisa comum e alargando essa experiência a pessoas da comunidade, não profissionais, implica uma atitude especial por parte dos vários artistas intervenientes – uma enorme capacidade de escuta, generosidade e paciência. O perfil da atriz Ana Arqueiro responde de forma graciosa a essas competências. Este quadro cénico é disso exemplo – trata de uma delicada memória íntima, cuja tradução para cena obriga a subtis e inventivas metáforas. Pareceu-me inevitável desafiar a Ana a escrever o texto. Da mesma forma que agora a desafio a partilhar este exercício de memória, incluindo na redescritção deste quadro cénico o seu olhar retrospectivo sobre a experiência.

os corações multiplicados
queria saber guardar os olhos dela. o sorriso dela. os cabelos tão
brancos. a alegria tão simples, tão mansa. a claridade. queria
encher-me de um corpo assim, metido num vestido de rodopiar
aos quadradinhos. queria chegar lá. beber água na fonte que me
mostrou. vê-lo a ele, ali, armado de sorrisos envergonhados e

⁵⁶ <http://www.nafabrica.pt/tag/8-video/> (10 out. | Conversa - 01:22:13).

⁵⁷ <http://www.nafabrica.pt/tag/8-textos/> (Texto de cena).

travessuras pequenas. esperá-lo à porta como quem quer ficar. e saber ainda dizer que por detrás de tudo isso houve um dia dois corações, talvez 1 + 1. o coração dela, a vê-lo ali, e assim reavivando tão generosamente o que poderia ser desvalido de futuro mas por certo inteiro de lembrança. o dele, que desenhei como pude, na medida em que pouco – tão pouco – sei de rabiscar corações. e talvez possamos juntar um terceiro, ou mesmo um quarto coração. o terceiro seria este, de onde vos falo, a olhar daqui. o quarto, o que me chegou de há muito tempo – um emaranhado novelo de cardiologias que, de tão longínquo e inacessível, nunca se acabou. junto um quinto coração, ainda. é o que me lembra de vos falar de todos eles. e alguns outros poderia acrescentar. fomos corações vários durante aquele tempo de labor. fui os corações que pude. pelo menos dois. três. 2 + 1. em certos dias eram mais. viam-se mais. deixávamos de falar e ficávamos à escuta. guardávamos. assim a querer voltar onde se não volta senão desta forma súbita que é regressarmos a nós com uma pinga de sangue anotada em algum lugar do corpo. e olhamos devagar. e começamos a construir a fonte, pedra-ante-pedra. encaminhamos a água. dedilhamos sobre ela cada letra de um nome, os olhos fechados. e então recolhemo-la nas mãos e limpamos devagar o sangue. limpamos o corpo ao rés das estórias. calamos. como um modo de aperfeiçoar o profundo silêncio das máquinas. fiando memórias que não partem, palavras que não passam, fontes que não secam, portas que não se fecham, nomes que atravessam nomes. e sempre assim. a multiplicar os corações. lembrando tão amorosamente o que (nunca) aprendemos do amor.

ana arqueiro, 2015

QUADRO IX. FESTA

“onde reinou a mais franca confraternização e alegria”

“Na Fábrica” é um projeto de criação teatral com a comunidade. Nasce do imaginário de um lugar (FFTST) que pertence à memória da cidade de Santo Tirso. Pensar este espetáculo é antes demais pensar a quem se dirige, integrando de forma presente e premente ao longo do processo de criação, a participação do(s) seu(s) público(s). Este propósito ganha ainda mais pertinência se pensarmos que este espetáculo é parte integrante de um dos primeiros eventos culturais a acontecer no então recém-inaugurado equipamento cultural da Fábrica Santo Thyrsos⁵⁸. Tratando-se de um novo espaço público na cidade, importava dá-lo a conhecer,

⁵⁸ www.fabricasantothyrsos.com

proporcionando momentos de convivialidade onde o público “é convidado a abandonar o seu papel de consumidor passivo e passa a ser testemunha, associado, convidado, co-produtor, protagonista” (Bourriaud, 2009, p. 39).

Neste quadro “Festa” é narrado um episódio marcante na história da FFTST:

(...) 28 de Agosto de 1955. A Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Tirso, L.^a, está em festa. Os seus operários, sabedores de que o seu Diretor Sr. António José Borges da Silva Teles, completava o seu quinquagésimo aniversário, quiseram aproveitar essa data para lhe tributar homenagem sincera, que traduzisse claramente o apreço que todos, empregados e operários, lhe dedicam.(...) Finda a sessão solene, foi servido um almoço a todo o pessoal (cerca de 1100 pessoas), oferecido pela Sociedade, onde reinou a mais franca confraternização e alegria, tendo presidido a este repasto a Gerência, os membros da Mesa da Assembleia Geral da Fábrica, e do Conselho Fiscal. Depois, seguiu-se o Serão Cultural e Recreativo pela Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho⁵⁹.

Inspirado neste tom festivo, este quadro cénico prepara o convite que é feito ao público para juntar-se à cena, partilhando uma ceia preparada com base no menu lembrado pela D. Emília – “uma rojoadá”⁶⁰.

A estratégia de proximidade adotada pretende ampliar a experiência estética do público a um momento de encontro. No texto dedicado à estética relacional, Nicolas Bourriaud (2009) fala em produzir “espaços-tempos relacionais, lugares onde se elaboram sociabilidades alternativas e momentos de convívio construindo, novas possibilidades de vida, microutopias quotidianas” (p. 48). O tom interativo e convivial foi a forma encontrada, também, para lembrar a prática artística enquanto experiência relacional capaz, ela própria, de construir memória.

A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre os sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até ao infinito. (Bourriaud, 2008, p. 31)

⁵⁹ <http://www.nafabrica.pt/tag/9-textos/> (Texto de cena).

⁶⁰ [http://www.nafabrica.pt/tag/9-audio/\(27 out. | D. Emília-00:10:32\).](http://www.nafabrica.pt/tag/9-audio/(27 out. | D. Emília-00:10:32).)

II.2.4. RELER OS VESTÍGIOS [IMAGENS ABERTAS]

maio de 2015

Depois de interpretar e produzir sentidos do trabalho realizado, a partir da leitura dos diversos vestígios, ativando memórias e procurando articulá-las de forma coerente através da escrita, preenchendo vazios, supressões e espaços em branco, revela-se a necessidade de voltar a ler esses mesmos documentos recorrendo à criação de imagens.

Enquanto os “Textos de Apoio” permitem uma leitura descritiva e argumentativa na procura de apreender o sentido das coisas e torná-las legíveis para os potenciais utilizadores deste *Um Arquivo*, nesta nova tarefa de reler os vestígios a partir da criação de “Imagens Abertas” proponho-me a explorar uma linguagem poética. Libertando-me da intenção de uma leitura em “busca de mensagens” (sentido denotativo) e aproximando-me de “um sentido conotativo e imaginativo em busca de montagens” (Didi-Huberman, 2013, p. 14).

À medida que avanço na criação deste arquivo, surgem novos paralelismos com o meus modos de fazer teatro – uma conceção visual e poética que junta fragmentos e indícios dispersos, apreendidos intuitivamente e subliminarmente, numa lógica de montagem caleidoscópica, onde as palavras são omissas na emergência da matéria poética. Bachelard (2005) fala de uma “linguagem criança”, em que a imagem poética na “sua simplicidade não tem necessidade de um saber” (p. 4). Gil (2005) defende que a experiência estética começa no retorno feito pelo artista a uma “massa primitiva” que constitui “o seu reservatório de experiência, de onde tira a força virgem das suas formas; ao mesmo tempo, refaz um mundo já mais ou menos moldado pela linguagem” (p. 23), acrescentando:

A sua experiência não é pura, mistura imagens atuais e imagens arcaicas, emoções que acabam de irromper e recordações de emoções; esta mescla torna-se então a condição da imagem nova, essa imagem vinda não se sabe de onde – porque vinda do caos original que é necessário ao artista reativar sem descanso. (p. 23)

Continuando esta experiência de rememoração do processo de criação do espetáculo “Na Fábrica”, a montagem destas “Imagens Abertas” nasce de

fragmentos de imagens diversas e dispersas, umas que chegam de tempos e eventos anteriores, outras que emergem de lugar incerto e se intrometem a dialogar com os vestígios de um passado recente. Pela ação da seleção e recomposição destes mesmos vestígios, que também guardam os rastros de uma experiência de criação, estes documentos libertam-se da sua função enquanto meros indícios para inaugurarem inesperadas relações entre eles.

Nesta fase do processo de criação de *Um Arquivo* sigo os procedimentos à maneira de Warburg⁶¹, colocando os materiais (selecionados para cada um dos quadros cénicos) sobre a “mesa”:

A mesa mais não é do que o suporte de um trabalho que pode ser continuamente retomado, modificado, senão mesmo recomeçado. É apenas uma superfície de encontros e de disposições passageiras: nela se coloca e dela se tira. (Didi-Huberman, 2013, p. 18)

Experimentando várias possibilidades de composição, novas leituras se evidenciam - articulações, associações, intervalos, lugares vazios por e para preencher.

Ao reler estes materiais do ponto de vista das “correspondências” e “analogias”, começam a desenhar-se redes invisíveis e fecundas. A (re)montagem de coisas, lugares e tempos heterogêneos expõe uma espécie de desordem, comum ao ato criativo que também não obedece a um processo uno, imóvel, linear e racional. Nada se fixa para sempre nos processos criativos, assim como no exercício de memória sobre eles. Partindo desta evidência, colocada pelos materiais e sua releitura “indefinidamente modificável” (Didi-Huberman, 2013, p. 55), este *Um Arquivo* apresenta-se, à semelhança da “mesa” de Warburg como um “campo operatório do dispar e do móvel, do heterogêneo e do aberto” (Didi-Huberman, 2013, p. 54).

Reconheço neste exercício de releitura, uma espécie de recomeço, não no sentido de recuperar uma origem, mas de renovar uma experiência, disponibilizando-a a novas existências. Na criação destas “Imagens Abertas”, o meu

⁶¹ “Entre 1924 e 1929, ano do seu regresso a casa e data da sua morte, num dos momentos mais produtivos da sua vida, Aby Warburg fez e refez incessantemente o seu famoso Atlas de Imagens Mnemósine. Este projeto composto por 63 pranchas e contendo mais de 1000 imagens, constitui uma forma visual e poética de conhecimento(...)” (Didi-Huberman, 2013, nota de contracapa).

corpo participa e rompe o enquadramento, agindo sobre a montagem dos materiais. Um corpo que é agente e também matéria e, ao mesmo tempo, uma presença a pretender recuperar o gesto no ato de criar. Um corpo que arquiva e é, ele mesmo, arquivo em permanente transformação. Este corpo que negocia lembranças, atualizando-as, afirmando a memória como um processo de criação e re-criação constantes.

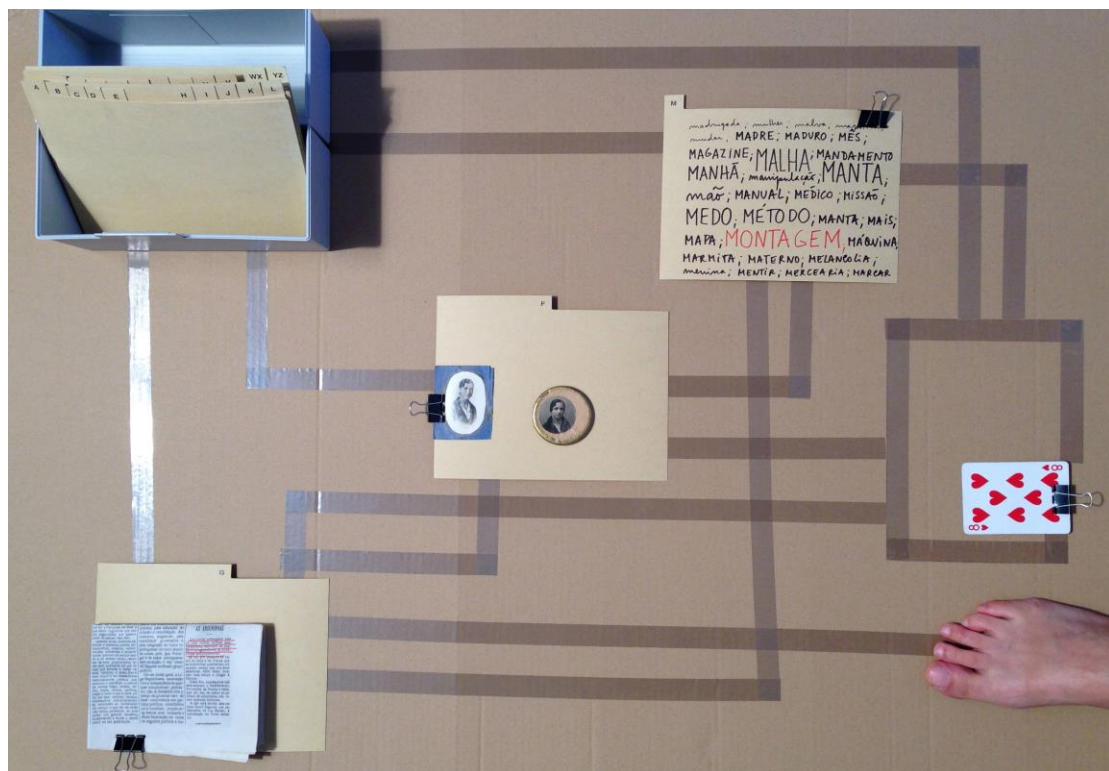


Imagem Aberta I. Telefonista



Imagem Aberta II. Regulamento

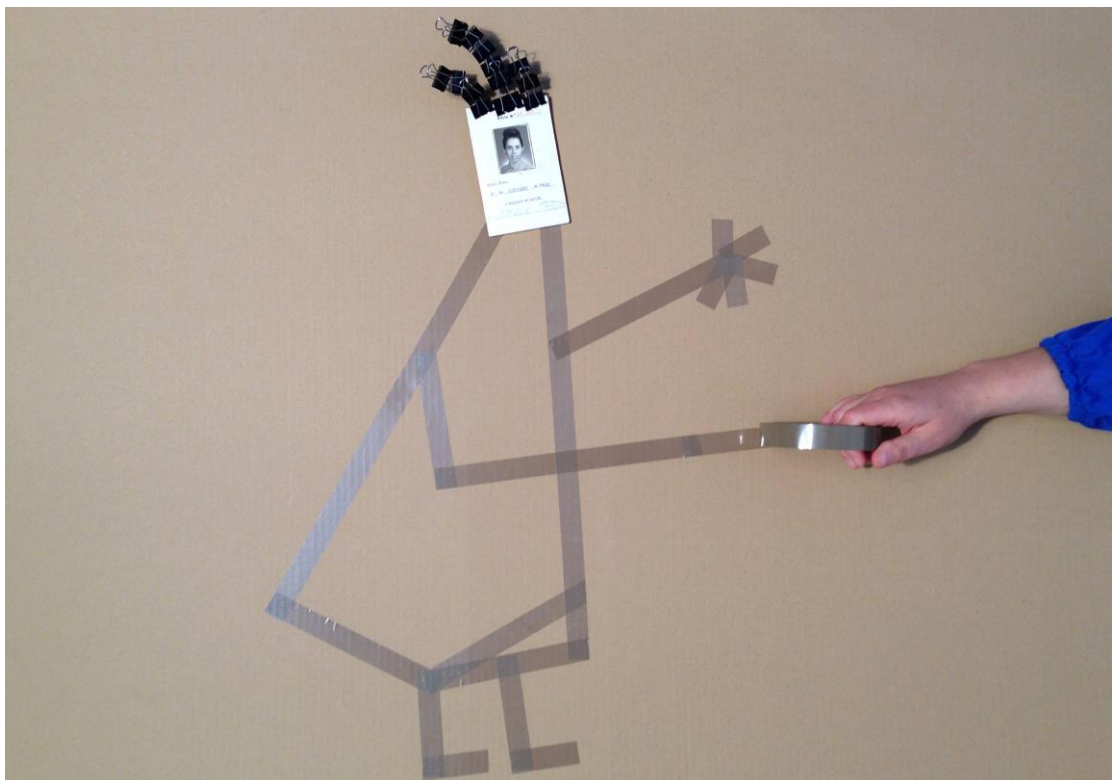


Imagem Aberta III. Tecedeira

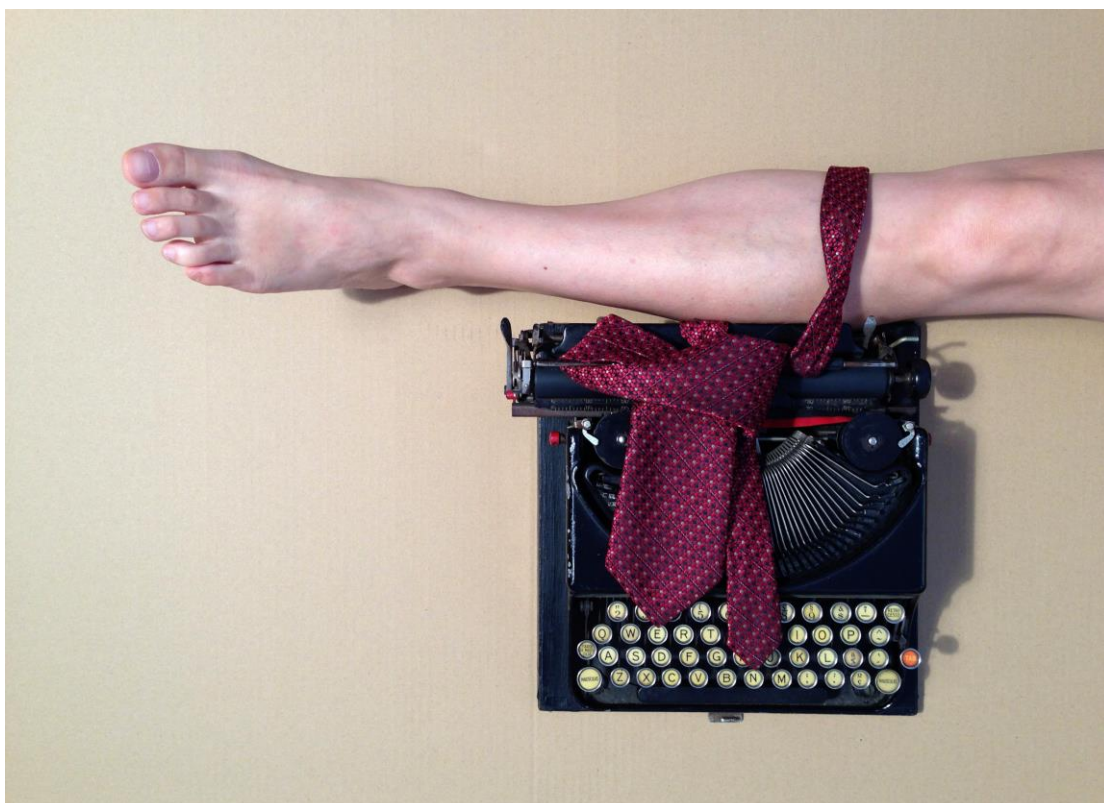


Imagem Aberta IV. Escritório



Imagem Aberta V. Perfume



Imagem Aberta VI. Tear

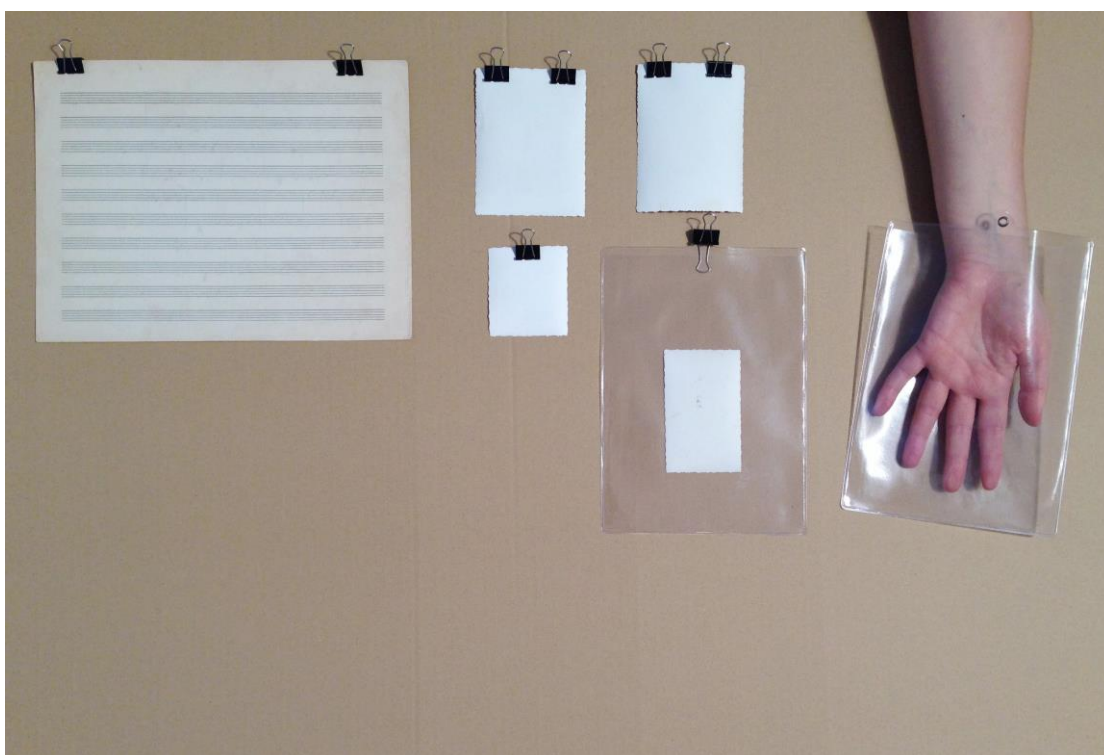


Imagem Aberta VII. Coro



Imagem Aberta VIII. Sábado



Imagem Aberta IX. Festa

II.3. MANUAL DE VISITANTE DE UM ARQUIVO

Um Arquivo é um arquivo digital online [<http://www.nafabrica.pt/>] de acesso livre. Coloca à disposição do visitante uma coleção de documentos associada ao PCTCNF. É composto por uma extensa quantidade de registos digitais que inclui vídeo, áudio, imagem e texto.

A estrutura do desenho do *site* é consequência evidente das opções de organização que foram sendo tomadas ao longo das diferentes etapas da criação deste *Um Arquivo*. O menu de navegação está dividido em duas partes. Uma delas apresenta os nove quadros cénicos do espetáculo “Na Fábrica” (I. Telefonista; II. Regulamento; III. Tecedeira; IV. Escritório; V. Perfume; VI. Tear; VII. Coro; VIII. Sábado; IX. Festa), cujos menus *dropdown* apresentam os conteúdos organizados pelas seguintes etiquetas: vídeo, áudio, fotos, textos, notas de encenação, desenhos, objetos, textos de apoio e imagens abertas. O visitante poderá, assim, aceder a todos os documentos relacionados com cada um dos quadros cénicos do espetáculo – vídeo (vídeo do espetáculo; vídeo das recolhas; vídeo de cena); áudio (áudio das recolhas e áudio de cena); fotos (fotos do arquivo da FFTST e fotos de ensaios); textos (textos de cena e outros); objetos (adereços de cena; figurinos; elementos cenográficos; e outros). Os textos de apoio e as imagens abertas são documentos que nascem durante o processo de criação de *Um Arquivo* e que pretendem preencher os lugares vazios que a restante documentação deixou por contar acerca do processo de criação do espetáculo “Na Fábrica”. Os textos de apoio têm uma função mais descritiva e argumentativa (denotativa) e as imagens abertas um teor mais poético e subjetivo (conotativo).

A outra parte do menu de navegação diz respeito a conteúdos genéricos, divididos pelas categorias – Manual de Visitante (onde se apresentam os conteúdos do *site* e sugestões de navegação); Na Fábrica (dedicada à apresentação do PCTCNF); Espetáculo (inclui os registos vídeo do espetáculo e materiais de divulgação); Recolhas Vídeo + Áudio (onde se encontram compilados todos os documentos audiovisuais referentes às entrevistas realizadas com os ex-trabalhadores da FFTST durante o período de recolha de testemunhos); Bio Manuela Ferreira (diretora artística e encenadora do PCTNF e criadora deste arquivo); Extras (documentos

diversos); Visitantes (espaço reservado a convidados ou outros interessados a contribuir para a expansão deste arquivo a partir da leitura e interpretação dos conteúdos que o compõem). O *site* dispõe também de um campo de pesquisa, de forma a facilitar a navegabilidade ao visitante.

Este *Um Arquivo* foi criado para dar a ver a memória de um processo de criação teatral, colocando em diálogo variadas linguagens de registo – o vídeo, o áudio, a fotografia, a escrita e o desenho. Perante os conteúdos que aqui são disponibilizados, cabe a cada visitante escolher as variadas formas e atitudes de o consultar e descobrir.

À semelhança do que Eco (1987) sugere como a “função ideal de uma biblioteca”, este *Um Arquivo* poderá ser “como a loja de um alfarrabista onde se podem fazer verdadeiros achados” através “do livre acesso aos corredores das estantes”(p. 29).

CONCLUSÕES

São diversas as perguntas que se poderão levantar nesta fase do trajeto percorrido. [E outras mais se formularão à medida que este *Um Arquivo* conquiste um espaço de autonomia na relação com os seus futuros utilizadores.]

Aqui me proponho partilhar aquelas interrogações que se evidenciam pela inquietação própria do momento, isto porque pretender destilar conclusões de um processo que considero inacabado me provoca um olhar que se projeta mais no futuro do que nas instáveis deduções ou inferências a partir do trabalho realizado.

(**UM ARQUIVO** ou vários Arquivos?)

Durante as tarefas de guardar, conservar e indexar os vários materiais que pretendem contar uma experiência de criação foram-se revelando outras possíveis relações entre a memória e o teatro. No PCTCNF e na criação deste *Um Arquivo* colocaram-se em diálogo vários planos da memória – os testemunhos dos vários colaboradores que contam trajetórias pessoais cujas recordações se tornam portadoras de sinais importantes, normalmente omitidos pela História; a produção poética daí resultante que é o próprio espetáculo “Na Fábrica”, que devolve, num tempo e espaço renovados, a memória de uma comunidade; e este *Um Arquivo*, que organiza e pretende tornar acessível estas narrativas pessoais, históricas e poéticas.

Dizer que este *Um Arquivo* tem outros arquivos dentro expande o alcance deste trabalho na identificação do seu impacto social e cultural, lembrando as múltiplas relações entre memória e contemporaneidade, bem como o papel do teatro na intervenção e participação cívicas e no desenvolvimento da consciência social. Esta forma de fazer e “escrever” teatro que dá voz a outras vozes, e que se espelha na construção deste arquivo, abre também o entendimento de uma outra forma de escrita da História [defendida pelas metodologias da História oral] e da sua apropriação enquanto possibilidade democrática.

Os conteúdos deste(s) Arquivo(s) servirão também a outros olhares e interesses disciplinares, como, curiosamente, já aconteceu ao longo deste processo de trabalho, com a partilha de grande parte da documentação que integra este *Um Arquivo*, num contexto de solidariedade académica, com a aluna Mariana Rei, desta

mesma universidade, que defendeu o trabalho de projeto “Fábricas Criativas: O trabalho ontem e hoje. O caso da Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Tirso”, no âmbito do mestrado em Antropologia Visual. Outro exemplo refere-se ao projeto artístico “Olhos na Pru”⁶², no âmbito do qual a artista Olívia Silva convida parte da equipa do PCTNF a participar no seu projeto fotográfico “O Fio da Meada”.

(ARQUIVAR, uma forma de criar?)

Ao longo do processo de construção de *Um Arquivo* foram muitos os momentos em que me senti em pleno estado de criação, o que poderá ser o mesmo que dizer que, ao evitar fixar os vestígios do passado numa narrativa ordenada ou definitiva, procurei sempre remontar a minha memória do PCTCNF através de novas leituras e formas. As Imagens Abertas são disto um exemplo eloquente, assim como o impulso de continuidade, num desejo manifesto de expandir este arquivo com renovados conteúdos e envolvendo outros colaboradores. *Um Arquivo* apresenta-se numa publicação *online*, acessível a todos, passível de ser consultado e ampliado pelos potenciais utilizadores. Reconheço aqui um paralelismo com o processo de criação do espetáculo “Na Fábrica”, em que a apropriação da(s) memória(s) dos ex-trabalhadores da FFTST resulta em imagens, formas e textos fortemente contaminados pela intervenção dos vários participantes. Também à semelhança de um processo de criação teatral, que não se esgota no objeto que é o espetáculo, permanecendo na memória dos espetadores, no repertório dos criadores e no corpo dos intérpretes, propagando a experiência estética para tempos e lugares cujo alcance não conseguimos prever, este *Um Arquivo* configura-se como uma espécie de espaço aberto que convida à participação e à partilha de novos conteúdos que a partir dele possam advir.

Um Arquivo segue a natureza instável e mutável da memória, consentindo atualizações, formas transformantes e contínuas migrações.

⁶² <http://www.fabricasantothyrsso.com/pt/espaco/fabrica-santo-thyrso/news/olhos-na-pru>

(ARQUIVAR, uma forma de partilhar?)

Olhar o meu processo de trabalho, numa análise aberta da minha arte, partilhando-a neste arquivo inaugura uma experiência até agora estranha ao meu percurso artístico. É singular, é especial, é pessoal. Daí o facto de, muitas vezes, ao longo deste trabalho, me ter confrontado com o pudor em violar espaços de intimidade ao mesmo tempo que me deixava contaminar pela parcialidade legítima de alguém que é sujeito criador. O diálogo que estabeleço entre mim e o meu processo de criação através da relação que mantenho com os vestígios reconfigurados neste arquivo amplia a compreensão da minha condição enquanto artista, inscrevendo-me num determinado tempo e espaço, enquadramento estético e processual. Dados que permitem alargar a documentação sobre processos criativos, assim como a sua apropriação e expansão, uma vez que este Um Arquivo se apresenta como uma possibilidade de uma espécie de fórum aberto a outros artistas, pesquisadores e outros interessados utilizadores.

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard, G. (2005). *A poética do espaço* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Banu, G. (Coord.). (1996-1997). *Les répétitions: Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à aujourd'hui. Alternatives Théâtrales*, Nº 52-53-54.
- Bogart, A. (2008). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona: Alba Editorial.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- Cortesão, L. (Coord.). (2012). *Quando eu nasci, aquela fábrica já ali estava: Memórias, vivências e opiniões sobre o trabalho na indústria, em Guimarães*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães.
- Cunha, C., & Cintra, L. (2004). *Breve gramática do português contemporâneo* (17ª ed.). Lisboa: Ed. João Sá da Costa.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Mil platôs* (v. 5). São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: Kkym.
- Eco, U. (1987). *A biblioteca*. Viseu: Difel.
- Féral, J. (2011). *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*. Montpellier: L'Entretemps.
- Féral, J. (2013). A fabricação do teatro: Questões e paradoxos. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(2), 566-581.
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October* 110, Fall 2004, 3-22.
- Foucault, M. (1999). *Vigiar e punir. Nascimento da prisão* (20ª ed.). Petrópolis: Vozes.
- Foucault, M. (2013). *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Publications.
- George, S. (2007). *O silêncio dos livros*. Lisboa: Gradiva.
- Gil, J. (2005). *A imagem nua e as pequenas percepções – Estética e metafenomenologia*. (2ª ed.). Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Lehrer, J. (2009). *Proust era um neurocientista*. Alfragide: Lua de Papel.
- Pearson, M., & Shanks, M. (2001). *Theatre/Archaeology*. London: Routledge.

Pollock, D. (2008). Moving histories: Performance and oral history. In T. C. Davis (Ed.), *Performance studies* (pp. 120-131). Cambridge: Cambridge University Press.

Portelli, A. (2010). Un lavoro di relazioni: Osservazioni sulla storia orale. In “www.aisoitalia.it”, n.º 1, janeiro de 2010. Disponível em: <http://www.aisoitalia.it/wp-content/uploads/Alessandro-Portelli-Storia-orale-un-lavoro-di-relazione.pdf>

Rodrigues, A. (2003). *Desenho*. Lisboa: Quimera Editores.

Schafer, M. (1997). *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP.

Signeu, S. (2015). Coro. In I. Koudela, & J. Junior (Coord.), *Léxico de pedagogia do Teatro* (pp. 33-34). São Paulo: Perspectiva.

Tavares, G. M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação*. Alfragide: Caminho.

ANEXOS

ANEXO 1 - Desenho de Memória 2

ANEXO 2 - Desenho de Memória 3

UM ARQUIVO [desenho de memória 2]

I. Telefonista	II. Regulamento	III. Tecedeira	IV. Escritório	V. Perfume	VI. Tear	VII. Coro	VIII Sábado	IX. Festa
MEMÓRIA FICCIONADA a fábrica	MEMÓRIA HISTÓRICA as condições de trabalho	MEMÓRIA VIVA o trabalho infantil	MEMÓRIA VIVA a fábrica-escola	MEMÓRIA OLFATIVA o patrão	MEMÓRIA SONORA a máquina	MEMORIAL a morte	MEMÓRIA FICCIONDA o amor	MEMÓRIA COLETIVA a festa
<div>DOC'S</div> <div>VÍDEO ÁUDIO FOTOGRAFIAS TEXTOS NOTAS DE ENCENAÇÃO DESENHOS OBJETOS DOC'S A CRIAR</div>								
<p>Video Espetáculo</p> <p>Video Dr. Raul</p> <p>Texto "Telefonista"</p> <p>Fotografias do arquivo da fábrica</p> <p>Imagem do espaço c/ sinalética "telefonista"</p> <p>Notas de encenação</p>	<p>Video Espetáculo</p> <p>Regulamento da Fábrica do Rio Vizela</p> <p>Sirene</p> <p>Fotografias do arquivo da fábrica</p> <p>Video 1º encontro: Alice - "limpar os pés antes de sair não era permitido"</p> <p>Notas de encenação</p> <p>Texto "Regulamento"</p> <p>Cartão de ponto</p> <p>Teaser: Francisca encontra cartão de ponto</p>	<p>Video Espetáculo</p> <p>Textos Conceição (poema tecedeira)</p> <p>Video Visita à Fábrica</p> <p>À mesa com a Conceição discutindo texto</p> <p>Video 1º encontro</p> <p>Voz-off Conceição tentando decorar texto</p> <p>Fotografias do arquivo da fábrica</p> <p>Notas de encenação: listagem das diferentes funções dos operários</p> <p>Cartão de tecedeira da Conceição</p>	<p>Video Espetáculo</p> <p>Fotografias do arquivo da fábrica</p> <p>Video 1º encontro: convite para o escritório "Oh rapaz..."</p> <p>Áudio Sr. Roriz</p> <p>Fotografias do making-off do vídeo caligrafia</p> <p>Texto "Caligrafia"</p> <p>Texto "Escritório"</p> <p>Notas de encenação: listagem de clientes + coreografia da gravata</p> <p>Imagens de máquinas de escrever</p> <p>Peça de Pano de lençol da Conceição</p> <p>Caligrafia do Sr. Roriz</p>	<p>Video Espetáculo</p> <p>Áudio das várias vozes que descrevem o perfume</p> <p>Video 1º encontro: Antônio - "Eu não tinha medo"</p> <p>Fotografia do Telles</p> <p>Roupas feitas de tecidos da Telles</p> <p>Video Casal Machado</p> <p>Notas de encenação</p> <p>Voz -off que descreve a gaveta da 1º pessoa entrevistada à janela</p>	<p>Video Espetáculo</p> <p>Fotografias de ensaios com Samuel</p> <p>Fotografias do arquivo da fábrica</p> <p>Imagens de fusos e canelas + cilindros</p> <p>Video Visita à Fábrica</p>	<p>Video Espetáculo</p> <p>Video Dr. Raúl</p> <p>Fotografia Sr. Julinho</p> <p>Partituras do Coro dos Escravos</p> <p>Listagem de ex-trabalhadores falecidos</p> <p>Áudio ensaio do coro</p> <p>"Ai que dita"</p>	<p>Video Espetáculo</p> <p>Fotografias da prova do vestido</p> <p>Texto "Sábado" da Ana</p> <p>Arqueiro</p> <p>Fotografias dos ensaios na sala do arquivo</p> <p>Voz-off da Ana sobre o processo de reescrita da memória da Conceição</p> <p>Desenhos e notas no texto da Ana</p> <p>Notas de encenação: partitura da cena</p>	<p>Video Espetáculo</p> <p>Video 1º encontro</p> <p>Fotografias do arquivo da fábrica</p> <p>Texto Jornal Santo Thyro</p> <p>Áudio D.ª Alice</p> <p>Desenho do espaço da festa</p>

ANEXO 2

UM ARQUIVO [desenho de memória 3]

I. Telefonista	II. Regulamento	III. Tecedeira	IV. Escritório	V. Perfume	VI. Tear	VII. Coro	VIII Sábado	IX. Festa
MEMÓRIA FICCIONADA a fábrica	MEMÓRIA HISTÓRICA as condições de trabalho	MEMÓRIA VIVA o trabalho infantil	MEMÓRIA VIVA a fábrica-escola	MEMÓRIA OLFATIVA o patrão	MEMÓRIA SONORA a máquina	MEMORIAL a morte	MEMÓRIA FICCIONDA o amor	MEMÓRIA COLETIVA a festa
DOC'S VÍDEO ÁUDIO FOTOGRAFIAS TEXTOS NOTAS DE ENCENAÇÃO DESENHOS OBJETOS TEXTOS DE APOIO IMAGENS ABERTAS								
Vídeo Quadro I Recolhas 27 out. Dr. Raul "onde estava a telefonista"(00:09:00) Áudio De Cena Telefone Fotografias Arquivo da fábrica Ensaios Textos De Cena Notas de encenação Desenhos Objetos Arquivador Jornal Texto de apoio I Imagem aberta I	Vídeo Quadro II Recolhas 10 out. Conversa "Tínhamos de andar direitinhos" (00:07:34); "o patrão é que dava as batas" (00:24:56); "limpar os pés antes de sair não era permitido" (00:30:42); "perder o prêmio" (00:07:26) "tínhamos tanto medo de adormecer" (00:33:17); "andei a acartar cascalho" (00:02:11); 10 out. Fábrica "o cotão" (00:08:14) "isso sabe para que era?" (00:12:29) 27 out. Casal Machado "homens e mulheres entravam por portas diferentes" (00:13:21) Áudio de Cena Sirene Teares Fotografias Arquivo da fábrica Ensaios Textos De Cena Notas de encenação Desenhos Objetos Regulamento da Fábrica do Rio Vizela Cartões de ponto Bata Texto de apoio II Imagem aberta II	Vídeo Quadro III Recolhas 10 out. Conversa "nasceu-me aqui o dente do siso" (00:08:29); "Vim para cá com 15 anos" (00:11:54) 10 out. Fábrica "trabalhei aqui" (00:00:24) Textos De Cena (diferentes fases) Textos da Conceição Fotografias Arquivo da fábrica Ensaios Notas de encenação Desenhos Objetos Cartão de Tecedeira Texto de apoio III Imagem aberta III	Vídeo Quadro IV Recolhas 10 out. Conversa "Biografia do Sr. Roriz" (00:08:55); "O Joãoquim porta-te bem" (00:39:42) 27 out. Dr. Raul "popeline" (00:25:48) 27 out. Sr. Roriz De Cena Caligrafia Fotografias Arquivo da fábrica Ensaios Fotografias making-off do vídeo de cena Textos De Cena (diferentes fases) Notas de encenação Desenhos Caligrafia Sr. Roriz Texto de apoio IV Imagem aberta IV	Vídeo Quadro V Recolhas 10 out. Conversa "O mito do Telles" (00:47:10) 27 out. Casal Machado "o Telles era muito exigente" (00:03:26); "este pano era de lá" (00:17:43) "caixa dos talheres" "e a caixinha" (00:24:11) De Cena Retrato do Sr. Telles Áudio Recolhas Perfume 27 out. Dª Emilia1 "o amor que eu tinha à fábrica" (00:03:14) De Cena Perfume Fotografias Arquivo da fábrica Ensaios Notas de encenação Desenhos Objetos Fralda Texto de apoio V Imagem aberta V	Vídeo Quadro VI Recolhas 10 out. Fábrica "isto é um belo objeto" (00:09:21) 27 out. Dr. Raul "muito barulho" (00:09:45) Fotografias Arquivo da fábrica Ensaios Notas de encenação Desenhos Objetos Fuso Canelas Texto de apoio VI Imagem aberta VI	Vídeo Quadro VII Recolhas 27 out. Dr. Raul "o Sr. Júlio era também lá funcionário" (00:27:45) Áudio Recolhas 9 nov. Coro Fotografias Arquivo da fábrica Ensaios Retrato do Sr. Julinho Textos De Cena Listagem de ex- trabalhadores falecidos Notas de encenação? Desenhos? Partituras do Coro dos Escravos Partituras Sr. Julinho Texto de apoio VII Imagem aberta VII	Vídeo Quadro VIII Recolhas 10 out. Conversa "Ao Sábado vínhamos para aqui..." (01:22:13) Fotografias Arquivo da fábrica Ensaios Prova dos vestidos Texto De cena Notas de encenação Partitura da cena Desenhos Desenhos no texto da Ana Arqueiro Objetos Vestido Texto de apoio VIII Imagem aberta VIII	Vídeo Quadro IX Recolhas 10 out. Conversa "Quando o Sr. Telles fez 50 anos" (00:49:42) Áudio Recolhas 27 out. Dª Emilia1 "uma rojoadá" (00:10:32) Fotografias Arquivo da fábrica Ensaios Textos De Cena Jornal Santo Thyrsó Texto de apoio IX Imagem aberta IX